دراسات

في النقد المسرحي والأدب المقارن

د. محمد زكي العشماوي

أستاذ النقد الأدبي

بجامعتي الإسكندرية وبيروت العربية

دار الشروق

دراسات
في النقد المسرحي
والأدب المقارن

طبعـــة دار الشروق الأولـى
١٤١٤ هـ ـ ١٩٩٤ م

© دار الشروق
القاهرة : ١٦ شارع جواد حسنى ـ هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ ـ ٣٩٢٩٣٣٣
فاكس ٣٩٣٤٨١٤٠ (٠٢) تلكس : 93091 SHROK UN
بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ ـ هاتف ٣١٥٨٥٩٠ ـ ٨١٧٧٦٥ ـ ٨١٧٢١٣
برقيا : داشروق ـ تلكس : SHOROK 20175 LE

الإِهْـدَاء

إلى الأستاذ الدكتور طه حسين

الذي نقل إلى العربية أعمال صوفوكليس بلغة رائعة :

أهدي هذا الكتاب .

د . محمد زكي العشماوي

مُقَدّمَة

ما أظننا نغلو فى القول إذا قلنا إننا اليوم أشد منا فى أى يوم آخر حاجة إلى العناية بالمسرح ... ولعلنا كذلك لا نغالى إذا قلنا إن الأدب التمثيلى هو أكثر آدابنا حاجة إلى الرعاية وبذل الجهد والتماس النضج والأصالة ، والتطلع إلى النهوض . نهضة تكفل لشعبنا العربى ما هو أهل له ، وعلى الأخص فى هذا الوقت الذى نخطط فيه لمستقبلنا ، وندعم فيه البناء لغد آمن مستقر .

وأمامنا فى هذا السبيل أشواط يجب أن نقطعها فى دأب وسهر وفى عمل تتضافر فيه الجهود وتتوحد عنده الأهداف .

ولما كان الفن المسرحى فنا جديدا على كتابنا وشعرائنا ، ولما كانت تجربتنا فيه لم تجاوز بعد قرنا من الزمان فسيكون دورنا فى تدعيم هذا الفن دورا ليس باليسير ، لأنه سوف يحتاج قبل كل شىء إلى تربية أذواقنا وتدريب ملكاتنا على لون من الفنون ليس لنا فيه ماض بعيد . فكلنا يعرف أن مالدينا من الإنتاج فى هذا الفن ما يزال فى طور التكوين الذى لا يصلح أساسا للمعرفة الحقة . ومن هنا كانت الحاجة ماسة إلى الاعتماد على آداب أخرى نضج فيها هذا الفن واستقام حتى يتيسر لنا أن نحقق الشوط الأول من خطة البناء، ألا هو شوط القراءة الواعية عن طريق الترجمة الأمينة التى تحرص على الدقة والذكاء والقدرة على الإحساس بالتعبير الأدبى ، ونقله إلى نظيره من اللغة الأخرى نقلا يحافظ على القيم الفنية للعمل المسرحى قبل أن يهدف إلى الكسب المادى .

ونحن لا نستطيع أن نحقق لشعبنا العربى القراءة الواعية فى هذا الفن حتى نضع بين يديه مكتبة متكاملة فى الأدب المسرحى ، مكتبة يقوم على إنشائها

طائفة مختارة من المترجمين الأمناء . وأشهد لقد قام مشروع الألف كتاب بجزء من واجبه فى هذه المرحلة البنائية ، كما عكفت وزارة الثقافة والإرشاد القومى على إخراج سلسلة من المسرحيات العالمية يقوم على ترجمتها نخبة مختارة من هواة هذا الفن والمشتغلين به . وهى جهود لا نرجو لها الاستمرار فحسب بل ندعو إلى أن تؤازرها جهود أخرى جهود أساتذة الأدب والمسرح بالجامعات ، وجهود أساتذة المعهد العالى للفنون المسرحية ، وجهود غير هؤلاء وهؤلاء ممن يغارون على مصلحتنا العامة ويحرصون على أن يضعوا لبنة فى هذا البناء الذى نعده لمستقبل أولادنا وأحفادنا .

على أن القراءة الواعية والترجمة الأمينة لا تكفيان وحدهما لتدريب ملكاتنا المسرحية وتطويرها ، وذلك لأن الأدب التمثيلى أدب يراد به التمثيل لا القراءة وحدها ، ومن ثم كانت العناية بالمسرح والتوسع فى إنشائه وتزويده بكل ما يحتاج إليه من معدات من أهم الأسس التى تعتمد عليها خطة البناء ،على ألا يتركز بجهود التوسع فى تشييد المسارح على مدينة واحدة كالقاهرة .

وإذا كان من المسلم به أن فى قدرة المسرح أن يلقن الشعب وطلاب العلم ما تلقنه المعاهد والجامعات ، وإذا كان من المقطوع به أن أثر المسرح فى تنمية الوعى وتطوير الملكات لا يقل بأى حال عن أثر المدرسة والجامعة فهل يجوز لنا أن نقتصد فى بناء المسارح وإعداد العدة لتكوينها مع علمنا بأنها إحدى الدعامات الأساسية فى بناء نهضتنا ؟ أليس المسرح عند اليونان القدماء، وعند أوروبا القديمة والحديثة هو تاريخ حضارة اليونان والغرب، ذلك التاريخ الحافل بثقافات وفلسفات وأفكار لا تصور تطورا العقل البشرى فحسب وإنما تقدم لنا إلى جانب ذلك أرقى النماذج التى وصل إليها الإنسان فى هذا الفن الجديد علينا ؟ وإذا أتيحت لنا الفرص، وتهيأت لنا الإمكانيات أن نطلع أبناءنا وطلابنا

على هذا التاريخ الحافل من حضارات الإنسانية، ألا نكون بذلك قد حققنا هدفا جديراً بتطلعنا وطموحنا فى نهضتنا الحديثة ؟ وهل من سبيل إلى ذلك غير المسرح الذى هو فى اعتقادنا المعلم الأول ؟ فمن فوق خشبته تعلم الناس العدل والخير والجمال. ومن أفواه ممثليه تعلم الناس الثورة على الظلم ، وعرفوا كيف يطورون من نفوسهم ومجتمعاتهم . ويقودونها نحو غد مشرق ؟.

وإذا كنا حريصين على دفع عجلة الإنتاج حثيثا فى ميدان الفن المسرحى فهل يمكن أن يتم ذلك إلا بعد توفير هذه الأسس التى تحدثنا عنها ؟ ولسنا بحاجة إلى القول بأن إنتاجنا الأصيل فى الأدب المسرحى رهين بالتوسع فى نشر ثقافة مسرحية ، وتهيئة الفرصة الصالحة لكل مواطن أن يقرأ ويشاهد .. لأن المشاهدة وعلى الأخص فى ميدان الأدب التمثيلى أكثر الوسائل نفعاً وأجدرها تأثيراً فى عشاق هذا الفن ورواده . فتيسير المشاهدة كتيسير القراءة سواء بسواء .

على أننا نحب فى هذا المجال الذى ندعو فيه إلى التوسع فى نشر الثقافة المسرحية أن ننبه الأذهان إلى أننا عندما نفتح نوافذنا وأبوابنا على مصراعيها ليدخل إلينا منها هذا التراث الإنسانى الكبير ، لا يعنى ذلك أننا سنترك هذه الأبواب وهذه النوافذ مفتوحة للشوائب الضارة أو للهواء المسموم ، فمن هذا التراث الإنسانى ما هو صالح لنهضتنا الحديثة ولتكويننا الجديد ، ومنه ما هو غير صالح . كما أن الهواء منه ما هو خليق أن يجدد من خلايانا وأن يبعث إلى أجسادنا حركة دائبة وروحا وثابة خلاقة ، ومنه ما هو ريح صرصر عاتية تقتلعنا من جذورنا ، وتخرجنا من أرضنا ، وتزلزل من عقائدنا الراسخة الأصيلة . من أجل ذلك كان علينا عند نشر الوعى والثقافة أن نكون على بصيرة بما نقوم به . ذلك لأننا ندرك أن الثقافة الحية هى هذا النوع الذى ينبثق

أولا من حياة الفرد المواطن ، وحياة الجماعة التى هو واحد منها ، وحياة العالم الذى نعيش فيه ...

إنها تلك التى تفتح أعيننا على أمكانات جديدة ، ولكنها فى الوقت ذاته ، تكسب حياتنا المتواضعة عمقاً واكتمالا ، وتلقى بذوراً فى تربتنا دون أن تغير من جوهر هذه التربة وأصالتها . إن مثل هذه الثقافة ليست شيئاً أضيف إلى ما يجرى فى حياتنا اليومية بقدر ما هى حياتنا اليومية نفسها بكل أبعادها المختلفة . إنها ثقافة تربط المعرفة بالأحداث الجارية معتمدة على مبادىء وقيم مرتبطة بماضينا وحاضرنا . وهذه الوحدة الأساسية بين الثقافة والمعرفة هى التى تجعلنا لا نحصر أنفسنا فى دائرة الأفكار والمفاهيم النظرية ، بل هى التى تخرجنا إلى نطاق الحياة وما يجرى فيها . فليس الأدب والقانون والفلسفة وغير ذلك من العلوم بقادرة على أن تسلم نفسها لكل مواطن ، كما أنها لا تعطى إلا معارف من جانب واحد فقط . وحتى لو استطاعت هذه العلوم أن تنفع فى ميدان التخصص والتعمق فى الدراسة فإنها وحدها لا تنفع فى تمكين الفرد المواطن من أن يعيش حياة متكاملة وغنية ، لأن المسألة ليست مسألة توزيع المعارف على أفراد الشعب بقدر ما هى وسيلة لتعليم الفرد كيف يعيش يومه وكيف يستفيد من غده ، وكيف يعاون فى بناء مجتمعه . ومن ثم كانت الثقافة التى نسعى إليها هى هذه الثقافة التى تهدف إلى تمكين كل فرد من أن يعيش حياة نافعة لنفسه ولغيره ، مستعيناً بما يحقق له هذا الهدف من أنواع الدراسات كالعلوم والفنون والفلسفة .

ونحن لانريد للعامل والفلاح أن يكونا مجرد رجلين يحترف كل منهما مهنة ولا يعرف من الحياة إلا هذا الجزء من العمل الذى يؤديه . إننا نريد لكل منهما أن يعرف إلى أى حد يتمشى عمله مع قوانين الإنتاج والتوزيع كما أننا نريد

منه أن يدرك أن المكان الذى يشغله فى طبقته وبيئته يؤلف جزءا لايتجزأ من الوطن ، كما نحرص أشد الحرص أن يكون كل من العامل والفلاح قادرا على الإفادة من قواه الفكرية واليدوية معا ، وأن يكون فى استطاعته أن يطور هذه القوى وينميها ، وأن تساعده على أن يحيا حياة الفكر والأحلام التى هى طرف مقابل وهام لحياة العمل والحركة .

ومثل هذه الثقافة التى ندعو إليها ، والتى نهض المسرح بجزء كبير منها هى هذه الثقافة التى تمكن كل فرد من الشعور بمسئولياته وتحملها ، ومن القيام بواجبه نحو مشاكل مجتمعه الاقتصادية والسياسية . ومثل هذه الثقافة كفيلة أن توسع من مواهب الفرد وإمكاناته ، وتحاول أن تجعله يتطور وينمو جسديا وأخلاقيا وعقليا وفنيا . إنها لاتهدف إلى إثقال كاهله وذاكرته بمحصول ضخم من المعلومات غير النافعة . ولكنها تحاول أن تنمى إمكاناته وقدراته وتكفل له القدرة على التعبير عن نفسه .

وبعد فما موضوع هذا الكتاب الذى نقدمه للقراء ؟ لانستطيع أن نزعم أنه يتضمن بحوثا فى أشياء مجهولة على الناس ، ومن ثم فهو لايعلم الناس مايجهلون ، إنه على النقيض يحاول أن يتعلم ، أو قل يحاول أن يعرض على الناس تجربة باحث يريد أن يستفيد مما يقرأ ، وأن يبذل مايستطيع من جهد فى سبيل الوقوف على حقيقة مايتضمنه الأثر الفنى الذى أمامه. ومن ثم فإن هذه البحوث لاتدخل فى نطاق البحوث العلمية البحتة التى تعلم الناس مايجهلون ، وإنما تدخل فى نطاق البحوث التطبيقية التى تتناول المعلوم لتجعله مفيدا ونافعا .

ولقد حرصنا أشد الحرص فى هذه النماذج التى اخترناها من أدب المسرح على أن نجعل طريقتنا فى الفهم والتحليل والوصول إلى الحقيقة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنص الذى أمامنا فنتبعه خطوة خطوة، ونستخلص نتائجه منه لا باعتباره

مجرد نص أدبي بل باعتباره نصا يتضمن شكلا معينا من أشكال الفنون الأدبية وهو فن المسرحية . فنحن حين نستخلص حكما من تعبير أدبي فى المسرحية لانستخلصه إلا بمقياس مايؤديه هذا التعبير من معنى للمسرحية باعتبارها عملا أدبيا متكاملا تعمل فيه اللغه مالا تعمله فى غيره من فنون القول الأخرى، فاللغة وإن كانت العامل المشترك فى سائر فنون الأدب كالقصيدة والمقالة والقصة والمسرحية إلا أن لها فى كل لون من هذه الألوان طاقتها وحدودها ومجالها التى يرتبط ارتباطا وثيقاً بجوهر الفن الذى تعالجه .

فإذا كنا قد اتخذنا فى دراستنا التطبيقية هذا المنهج الذى يهتم بدراسة النص الأدبي وتتبع مقومات هذا النص فذلك لأننا نعرف أن النص وحده بتركيبه ولغته وصوره واستعاراته هو وسيلتنا الوحيدة لفهم مايهدف إليه الأثر الفنى من معنى ، وهو كذلك مفتاحنا الوحيد لفهم الشخصية وتحليلها وإبراز ملامحها وتعاريجها النفسية . ذلك أن الحوار الذى يجرى على ألسنة أشخاص المسرحية ليس مجرد وسيلة للتعبير ، وإنما هو رموز تنبىء عن مكنون هذه الشخصية أو تلك ، وصور تبسط مكنون النفس الإنسانية أثناء اصطدامها بالأحداث والوقائع التى تجرى فى حياتها .

هذا المنهج الذى يقف عند كل طرقة وكل لفتة فى النص لايعنى اهتماما بالجزئيات دون الكليات ، وإنما يعنى أن العمل المسرحى الكبير كل متكامل ، وأن أى زفرة يزفرها الممثل فى أى وضع من مواضع المسرحية لها دلالتها التى قد لا تظهر واضحة إذا أنت نظرت إليها وحدها ، وإنما يكون لها الأثر والدلالة إذا أنت ضممتها إلى غيرها من الإشارات والتعبيرات حيث تقودك هذه الجزئيات فى النهاية إلى الأثر الكلى الموحد .

والناقد ليس مجرد مستمتع بالأثر الفنى ، أو مجرد ناقل للإحساسات التى

يشعر بها تجاه هذا الأثر أو ذاك . وإنما النـاقد هو الذى يعطيك أسبابا معقولة لاستمتاعك ، وهو الذى يحلل لك العناصر التى يتألف منها الأثر الفنى والتى جعلتك تصل إلى هذا المغزى أو ذاك ، إنه كالطبيب الذى يعلم لماذا تستفيد من هذا الطعام أكثر من ذاك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغـذاء دون غيره أن يجدد نشاطك وينمى خلاياك . ومن ثم فإن أحكامنا على الأثر الفنى محتاجة إلى التأنى فى التحليل والكشف عن العناصر المكونة للعمل الأدبى حتى تكون أحكاما موضوعية ومن ثم صادقة ونافعة .

هذا وإننا لنرجو أن نكون فى النهـاية قد أسهمنا بهذا الجهـد المتواضع فى تشويق القارىء على الاهتمام بهذا الميدان الجديد فى حياتنا الأدبية والثقافية ، ميدان العمل من أجل إقامة نهضة مسرحية فى مجتمعنا المتطلع إلى حيـاة أسعد وأكمل .

والله الموفق والمعين .

محمد زكى العشماوى

الأدب المقارن

التعريف به ـ أهميته العلمية ـ موضوعاته ومجال البحث فيه

أولاً : التأثير والتأثر وعالمية الأدب والفكر :

ليس شيء أقدر على جمع شتات هذا العالم ولَـمّ شمله والتوحيد بين أجناسه وشعوبه من انتشار الثقافات والحضارات ، فهي الشيء الوحيد الذي يهب نفسه للتاريخ . وواجب كل قادم جديد إلى الأرض أن يصيب قدراً من هذا التراث الذي تُسْلِمه الإنسانية إلى الشعوب جيلاً بعد جيل مهما اختلفت لغاتهم وأزمانهم ، فإن ثمرة الفكر تتجاوز حدود الزمان والمكان وليست بحاجة إلى جواز سفر أو إلى تأشيرة دخول ، فالأدب والفكر وكذلك العلم أجنحة طائرة تهبط في كل أرض وتجتاز كل مكان ، وتحط بأجنحتها فوق ما تشاء من بلاد ، مخترقة الحواجز ، تنفذ إلى قلوب من يريدها ، وتعانق فكر من يهواها .

فالأديب والمفكر والعالم هم جميعاً أبناء هذا الكوكب لا ينتمون إلى حدود جغرافية أو مكانية محددة ، وإنما انتماؤهم إلى الإنسان ، إلى البشرية ، إلى هذا العالم الفسيح الذي نعيش فيه وبالضرورة فإن كل نتاج لأديب أو عالم أو مفكر ، بعد أن يصدر ويُنْشَر في الناس ، يصبح ملكاً لجيله وللأجيال وللفكر لا للمفكر . فكل نتاج من هذه يهب نفسه للتاريخ ويصبح ملكاً للإنسان .

ومن هنا فلم نعد نرى في زماننا هذا شعباً أو أمة ، بعد هذا التطور في وسائل الإنتاج والتوزيع وتقدم الفكر والعقل والتكنولوجيا ، وازدياد الروابط والصلات الّتي تجمع بين الناس في شتى أنحاء العالم ، لم نعد نرى في زماننا هذا شعباً أو أمة تغلق نوافذها على العالم ، وتبقى محجوبة عن تراث الإنسانية الفني والفكري في عصورها المختلفة .

وكثير من هذا التراث ينتقل عبر الترجمة والشروح والتعليقات والإبداع الفني والتذوق الأدبي فيدعو كل أمة إلى الاغتراف من منابعه تستسيغه وتهضمه وتتمثله ثم تخرجه للناس مرة أخرى مصبوغاً بلون تفكير كل أمة مطبوعاً بطابع عقائدها . .

وفي تاريخ الأمم شواهد بارزة على هذا ، خذ مثلاً حركة المد الزاخر في تاريخ المسلمين في القرن الثاني الهجري وما بعده ، حين شُغل العلماء باللغة وما يتصل بها من دروس وبحوث وما تلا ذلك من جمع لمصادر كثيرة مختلفة قامت فيها حركة الترجمة عن اليونانية والفارسية والهندية بدور كبير . « ولقد سارت تلك الحركة على مرحلتين : الأول يعمل فيها العلماء فرادي كل بحسب مزاجه ودون أن يكون للدولة شأن بهم ؛ والثانية ، فقد كان للدولة فيها سنٌ عظيم إذْ انشأ المأمون ما يسمى ببيت الحكمة حيث يجتمع القائمون على الترجمة تحت رعاية الخليفة ، وكان نتيجة ذلك أن أصبح بين يدي الدارسين ترجمات لمعظم مؤلفات أرسطو وما كتبه الشارحون للأفلاطونية المحدثة وبعض محاورات أفلاطون ، ومعظم مؤلفات جالينوس ، وأجزاء مما كتبه غير جالينوس في الطب ، فضلاً عن المؤلفات الأخرى في ميادين العلوم ، ومنها كتاب اقليدس ، وكتاب أرسميدس ، وهكذا فلا تكاد تبلغ نهاية القرن الثالث الهجري إلا وقد شهدتْ العربية محصولاً طيباً مما أنتجه السابقون في ثقافات أخرى »[1].

---

(١) مقال الدكتور زكي نجيب محمود بعنوان « نمل ونحل » المنشور بجريدة الأهرام المصرية بتاريخ ١٢/١٢/١٩٨٢ .

ثم لا يكاد يمضي على ذلك قرن من الزمان فيأتي القرن الرابع الهجري فإذا هذا الحصاد من الترجمة ومن التراث الفكري والفلسفي المنقول من ثقافات أجنبية ، إذا هذا كله قد تحول عند العرب في القرن الرابع إلى الوان جديدة ومبتكرة ، كانت ثمرة لما تمَثّلَهُ العرب واستساغوه من ثقافات ثم طبعوه بطابعهم . فانظر مثلاً إلى أبي حيان التوحيدي تجد نفسك أمام فكر جديد لا عهد للعربية به من قبل ، فلا هو يشبه ما سبق من تراث عربي ولا هو يعتبر نقلاً كاملاً لما ورد من فكر أجنبي وافد ، وإنما هو مزاج جديد فريد . ولم يكن أبو حيان وحده في استساغة التراث اليوناني وهضمه وتمثّله ، بل ظهرت أسماء لعباقرة كان لهم شأن كبير في حركة التطور الفكري والثقافي والعلمي في مشرقنا ومغربنا العربيين ، كما كان لهم أثر واضح بعد ذلك في عصر النهضة في أوروبا حينما تحول هذا الفكر العربي إلى الغرب عن طريق النقل والترجمة فأتى ثماره وأينع أزهاره عند المفكرين من علماء الغرب وأدبائه .

من هذه الأسماء اللامعة فلاسفة : كالفارابي وابن سينا وابن رشد ، وشعراء كبار : كالمتنبي وأبي العلاء ، ونقاد مشهورون تركوا بصماتهم على مسار التاريخ مثل عبدالقاهر الجرجاني ، وعلماء في الرياضة والفلك والكيمياء والطب وغير ذلك من شتى جوانب الفكر والأدب .

وما حدث عندنا نحن العرب حدث مثله تماماً في أوروبا في أواخر عصورها الوسطى حين انكب الدارسون والباحثون على آداب اليونان وتراثهم ينهلون منه ويجمعون كما جمعوا من ثقافة الرومان والعرب العديد من ألوان الفكر الفلسفي والأدبي واختزنوه ، تماماً كما يصنع النحل بطعامه المدَّخر جمعاً وتحريناً حتى حان الحين ، بعد ترجمة هذا كله ونشره ، فإذا هذه الثقافات المجموعة والمدخرة تبدأ تعطي ثمرها وتزهر ، فإذا أوروبا أمام روح جديدة وعالم جديد . ولم يكن هذا العالم الجديد ليبرز ببروز أفذاذ في الفن من أمثال « روفائيل » « ومايكل أنجلو » « وليوناردو دافنشي » وغيرهم ، أو بظهور ادباء عظماء مثل شكسبير ، بل لقد تبدّى هذا العالم الجديد في تطور

الحياة ذاتها ، وفي الوهج الذي أصاب كل شيء حين شملت الجدَّة سائر مظاهر الحياة ، وسادت في الناس نشوة وفرحة غريبة كفرحة الطفل حين يلتقي بشيء جديد ، ودبت في الحياة روح المغامرة ، فبدأت الكشوف ونشط الرحالة والمكتشفون ، ودخل العالم عصراً جديداً من الرؤية والاكتشاف والأدب والفن والاهتمام بالإنسان في تطوره ونموه[1] .

هذا الانفتاح على الثقافات المختلفة ، وهذا الامتزاج بين لونين من الآداب أو بين حضارتين وثقافتين ، وهذا التفاعل المثمر الذي يتم بين شعوب العالم جدير بأن يبعث الحياة والتطور في آداب الأمم ، وأن يجعلها منتعشة مزدهرة تسري فيها دفقة العافية ، وتنتشر في دمائها عناصر إحياء وتجديد ، فتظهر فنون لم تكن موجودة من قبل ، وتتلون الحضارات بألوان جديدة ، ويبدو الإنسان المبدع سواء أكان شاعراً أم كاتباً أم فيلسوفاً أكثر قدرة على الدخول في حوار حضاري مع العالم ، وأكثر عمقاً في إنتاجه ، بل ربما استطاع أن يُحَـول الاتجاه الأدبي والفكري في بلده ، وأن يتمكن من خلق أشكال جديدة من الفن لم تكن لها وجود من قبل .

ولا يقف أثر الانفتاح على الثقافات الأجنبية عند هذا الحد بل ستثمر حركات الامتزاج والتفاعل نضوجاً ونمواً ملحوظاً في النشاط النقدي والدراسات الأدبية بصفة عامة ، حيث تكثر الشروح وتتعدد اتجاهات النقد الأدبي وتزدهر أبحاثه فتكشف عن كثير من مظاهر التجديد في أدب الأمة وعلاقة هذا الجديد بالتأثر بالآداب الأخرى وما أنتجه هذا التفاعل من حركة التطور في الأدب والفن على السواء . ومن هنا يبرز دور الأدب المقارن وأثره البالغ في إثراء حركة النقد الأدبي وتجديد اتجاهاته ومذاهبه .

ولعل من أبرز مظاهر التأثر والتأثير بين الآداب ما كان من تأثير أدباء اليونان وثقافتهم وفلسفتهم من الرومان القدماء . فالتاريخ يشهد بأنه لم يكن

---

(١) المصدر السابق

للأدب اللاتيني من أصالـة تذكر ، وظل كذلك حتى امتزج بالفكر اليوناني أدباً وفلسفة ، ثم ما كان لذلك من ثمرة في ازدهار الأدب الروماني عندما أخذ يتمثل تلك الثقافة ويحاول محاكاتها والسير على منوالها . ومن هنا جاءت دعوة هوراس (٦٥ - ٨ ق. م) في مقاله عن الشعر حين يقول :

« اتبعوا أمثلة الاغريق ، واعكفوا على دراستها ليلاً ، واعكفوا على دراستها نهاراً » .

ثم حذا حذو هوارس من بعده نقاد رومانيون آخرون منهم «كانتيليان » (٣٥ - ٩٦ م) ، وخطا خطوات واسعة في تحديد القواعد ووضع الأسس التي تكون عليها محاكاة اليونان ، فقد سنَّ لهذه المحاكاة قواعد عامة[1] .

وما حدث عن الرومان من محاكاة الآثار اليونانية ومحاولة التأثر بها حدث في عصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر عندما عكفت الآداب الأوروبية على الآداب القديمة من لاتينية ويونانية - وكان للعرب كما أشرنا من قبل الفضل في توجيه الأنظار إلى النصوص اليونانية بما قاموا به من ترجمات وبخاصة أرسطو ، وحاول ادباء وعلماء عصر النهضة الرجوع إلى تلك النصوص في لغاتها الأصلية ثم أخذوا في طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها .

هذه الجهود المثمرة التي قام بها رجال عصر النهضة في الرجوع للآداب اليونانية والرومانية ومحاولة محاكاتها كانت أشبه بالثورة الفكرية في ذلك العصر . وكان لها كبير الأثر في حركة الدفق والعصف التي جعلت من عصر النهضة عصر إحياء وبعث وعصر تجدد وارتقاء في الفكر والأدب ، وكل ذلك بفضل الرجوع الى الآثار القديمة يونانية ورومانية ، وبفضل تَمَثُّل العقول لها ثم تحويلها إلى ثمر جديد .

---

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال - الأدب المقارن - الطبعة الثالثة ص ٢٢ ، ٢٣ .

وإذا كان الانفتاح على الآداب العالمية يبعث في أدب أمة من الأمم هذا النمو والازدهار والتطور ويدفعها إلى الأمام ، فإن الانغلاق والانطواء على النفس والعزلة سوف تؤدي بالضرورة إلى أن يتحول أدب الأمة إلى الوهن والضعف والذبول ، فتعتريه حالة من الركود تعوق حركة تطوره وتقف دون نموه فيصبح قطعة متلكئة من الزمن الغابر .

ونظرة إلى ما قبل المائة والثمانين عاماً الأخيرة . التي انفتحت فيها نوافذنا على العالم الغربي والأوروبي ، والتي نشطت فيها حركات الترجمة ونقلنا فيها معظم ما ساد أوروبا من تيارات فكرية وثقافية في مجالات الأدب والفلسفة ، نقول إن نظرة إلى موقفنا قبل المائة والثمانين سنة هذه تشير إلى مدى الركود والجمود الذي أصابنا حين تقوقعت جهودنا وانطوت على نفسها ، فحجبنا عن أنفسنا النور فجمدت أعمال كتابنا وشعرائنا وصارت ضريحاً من أضرحة التاريخ .

ولكننا عندما فتحنا قلوبنا وأبوابنا على العالم بدأنا ننفتح على نهضة جديدة كان لها أثرها في المجالات العديدة من الفكر والفن والأدب ، وظهرت آثار وفنون أدبية ، وتطورت بشكل لم نكن نتوقعه ، وبدرجة لم نعد نستطيع ملاحقتها ، وخاصة في مجالات القصة والمسرح والفنون التشكيلية وبعض تجارب الشعر العربي الحديث ـ وينبغي أن تظل حركة الانفتاح هذه في تدفقها وحرارتها ونشاطها تعمل في اتجاهيها المعروفين : وهما النقل والتخزين والادخار ، ثم التمثُّل والهضم والتحويل إلى ثمار جديدة . ذلك إذا أرَدْنَا لحضارتنا أن تعتدل على ساقين ، وأن تظل متفاعلة ومتوازية مع حضارات العالم .

ثانياً : الأدب المقارن : معناه وتحديد مدلوله :

إن ما تحدثنا عنه سابقاً في موضوع التأثير والتأثر ، وعالمية الأدب والفكر وما ينشأ عن ذلك من دراسات وبحوث تتصل بهذه التيارات العالمية

ومدى صلتها بالأدب القومي ، وتأثيرها فيه ، وما يترتب علي ذلك من ثراء أو تطور أو نمو أو تحول لكل من الأدبين القومي والأجنبي . نقول إن هذه التيارات بتأثيرها وتأثرها هي القاعدة التي ينهض عليها ما نسميه اليوم : بالأدب المقارن ومجالات بحثه .

فهذا التلاقي والتمازج الذي أوضحناه في الصفحات السابقة ، واختلاط أدبين أحدهما مكتوب في لغته القومية والآخر مكتوب بلغة اجنبية ، ثم البحث في آثار هذا الاختلاط من تفاعل بين الأدبين ، وما نتج عنه من أخذ وعطاء ، سواء على المستوى الإبداعي أو الابتكاري الفني أو على مستوى النقد الأدبي . . . هذه جميعها هي المحاور الأساسية التي يدور حولها هذا العلم الحديث الجديد المسمى بالأدب المقارن .

وواضح من طبيعة هذا العلم أن النتائج المباشرة التي يمكن أن تؤدي اليه أبحاثه هي :

أولاً : تتبعه لطبيعة سير الآداب العالمية والكشف عن الحقائق الفنية والإنسانية في هذه الآداب .

وثانياً : النظر في مدى التعاون والتأثر الذي تم أو تحقق من خلال انتقال أدب الى أدب آخر ، ثم الكشف عن مظاهر التجديد وطبيعته وعلامات هذا كله من الآثار الأدبية المستفيدة من هذا التأثر ، ثم المقارنة بين هذه الاتجاهات الجديدة في الأدب القومي وبينها في الآداب العالمية الأخرى .

وثالثاً : الارتقاء والتطور في البحوث النقدية ، إذ سوف يصبح الأدب المقارن بدراساته وبحوثه أساساً هاماً ولا غنى عنه في النقد الحديث ، وذلك بعد أن تُقَدِّم بحوثُ الأدب المقارن ودراساته تلك المادة المتسعة والغنية والتي كشفت عن طبيعة تلك التيارات الجديدة في الآداب العالمية ، وحين تحاول هذه البحوث أن تكشف عن الخصائص والقواعد والأصول لهذه الآداب . وهذه نتيجة هامة بل أثر عظيم من آثار الأدب المقارن وما أثمر من جهود في

الكشف عن الأسس الفنية ، وفي إثراء الدراسات النقدية على نحو أصبح فيه النقد الحديث هو النقد المقارن ، حتى صارت هذه هي التسمية الشائعة للبحوث النقدية الحديثة ، نظراً لأهمية البحوث المقارنة في جلاء كثير من جوانب النقد الأدبي الحديث .

ويحاول العلماء الذين يضعون تعريفهم للأدب المقارن أن يكونوا أكثر دقة وحيطة في تحديد مدلوله حتى لا يكثر الخطأ في فهمه ، وبالتالي في دراسته التي قد تتعثر خطاها نتيجة لذلك الخطأ ، وقد يؤدي عدم الدقة في فهم مدلوله أحياناً إلى تنفير كثير من الدارسين عنه ، وتضليلهم في جدواه . لذلك حرص معظم الذين ألفوا في هذا الفن ، وهم قليلون في عالمنا العربي ، حرصوا على إعطاء تعريفات محددة إلى حد كبير ،خشية الوقوع في اللبس أولاً ، ولأن الأدب المقارن قد أصبح له الآن مفهوم حديث صار به علماً عن علوم الآداب الحديثة ، وهذه تقتضينا الدقة في تحديد ماهيته وموضوعات دراسته .

وللدكتور محمد غنيمي هلال تعريفه للأدب المقارن ، وهو تعريف يتوخى فيه الباحث الدقة التي يحرص عليها تجنباً لأي خلط قد يؤدي الى نتائج قد تجنح بنا بعيداً أو تحيد بنا عن القصد . وسنعرض هنا لهذا التعريف رغبة في المزيد من الاستيضاح والفائدة . يقول الباحث : « مدلول « الأدب المقارن » **تاريخي . ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، في حاضرها أو في ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أيا كانت مظاهر هذا التأثير والتأثر : سواء تعلَّقَتْ بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تُعالج أو تُحاكى في الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول**

بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكُتَّاب ، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكُتّاب ».(١)

وفي النص السابق جملة من الحقائق تحتاج إلى المناقشة والنظر :

أولاً : يستوقفنا في هذا التعريف : كلمة تاريخي حين قال في أول التعريف « مدلول الأدب المقارن تاريخيٌّ » وهذه الكلمة تحتاج إلى وقفة : فالمقصود منها أن كلمة المقارن لا يقصد بها في هذا المجال المقارنة بمعناها اللغوي ، بل يجب أن تؤخذ بمعناها التاريخي ، أيْ أن تكون دراسة الأدب المقارن هي دراسة الأدب القومي في **علاقاته التاريخية** بغيره من الآداب الخارجة عن نطاق اللغة القومية التي كتب بها . ومن هنا كانت التسمية الأقرب لهذا الفن هو « التاريخ المقارن للآداب » أو « تاريخ الآداب المقارن » .

وليس معنى هذا الكلام أننا نهمل الجانب اللغوي فهذا امر لا يمكن وروده على الذهن ، لأن اللغة هي مادة الأدب الأولية ، وهي مستودع الإحساس والفن والصورة ، وأدوات البناء والإبداع بكافة نواحيها . فاللغة من غير شك هي أساس جوهري في فهم مكنون الأدب وما يحتويه من مضامين فكرية أو فنية ـ كما أن الناحية الفنية هي في حد ذاتها مقوم هام من مقومات الأدب ـ ولأن اللغة على هذا القدر من الأهمية في فهم الأدب فقد خشي الكثيرون في بادىء الأمر أن تقف اللغة عقبة في سبيل هذا النوع من الدراسة ، ونعني بها دراسة الأدب المقارن ظناً منهم أن اللغة لها حدودها الحصينة التي قد تحول دون انتقال الأفكار في صورها الفنية

ولكن لم تلبث هذه العقبة أن تلاشت عندما أدرك الناس أن من الحقائق التي لا تقبل الشك أن الآداب تتبادلها الأمم فيما بينها ، ويحدث التأثير والتأثر على الرغم من اختلاف اللغات ، وأن الترجمة كفيلة على رغم ما فيها بأن

---

(١) الأدب المقارن ـ محمد غنيمي هلال ص ٩ ط ٣٠

تحمل ما تنطوي عليه اللغة المنقول عنها من إمكانات فكرية وفنية .

ثانياً : واللغات ـ وهذه نقطة يجب التنبه إليها ـ هي التي تضع الحدود الفاصلة بين الآداب العالمية ، بمعنى أن لغة الآداب هي ما يَعْتَدُّ به الأدب المقارن في دراسته للتأثير والتأثر المتبادلين بين أدبين يُقارن بينهما . فالاعتبار هنا للغة وليس للجنس البشري . فكل ما كتب باللغة العربية يعد أدباً عربياً مهما اختلفت جنسية الكاتب او الشاعر الذي قام بالتأليف . فكثيراً ما يحدث أن يكتب شاعر أو كاتب أدباً باللغة العربية وهو ليس من العرب ، عندئذ يكون الاعتبار للغة التي كُتِبَ بها الأدب بغض النظر عن جِنْسية كاتبها ، ذلك أن الأدب المقارن لا يُعنى إلا بمقارنة الآداب المكتوبة بلغتين مختلفتين .

ثالثاً : يقتضينا توضيح معنى الأدب المقارن ، وفهم مدلوله الفهم الصحيح ، أن نستبعد من دراسته ما ظُنَّ أنه داخل فيه خطأً ، فقد اختلط سبيل البحث في هذا العلم عند بدء نشأته ، وأقحم عليه بعض الدارسين موضوعات ليست من صميميه بل هي خارجة عن نطاقه ومجاله : مثال ذلك ما يعقد من موازنات بين أدباء أو شعراء من آداب مختلفة دون أن يكون بين هؤلاء وهؤلاء صلات تاريخية مشتركة أو أن يكون قد تم نوع من التأثير بين أديب وأديب ، ونسُوق هنا للدلالة على ما نقول المثال الذي ساقه الدكتور محمد غنيمي هلال ، فقد ذكر أن الكاتب الفرنسي الكبير (ستندال) Stendhal (١٧٨٣ ـ ١٨٤٢) ألف كتاباً عنوانه « راسين وشيكسبير » حاول فيه الكاتب مقارنة الاتجاه التقليدي عند راسين بالاتجاه الإبداعي عند شكسبير ، وفي هذا الكتاب يثور الكاتب على القواعد الكلاسيكية الجامدة والتحكمية ، وينتصر لحركة التطور التي برزت بشكل واضح في مسرحيات شيكسبير وفي الاتجاه الروماني بصفة عامة ، ويشيد باتجاه شيكسبير الذي جعل تركيزه على القلب الإنساني والاتجاهات النفسية للشخصية وتأثيرها في سلوك الإنسان وما يصادف القلب الإنساني من عقبات .

مثل هذه الدراسة ليست من الأدب المقارن في شيء ، وإن وقعت بين شاعرين من لغتين مختلفتين ، ومع ذلك فليس هذا الذي قام به « راسين » من الأدب المقارن ، لا في منهجه ولا في موضوعه ـ ذلك أن الصلة التاريخية المتصلة او المرتبطة بقضية التأثير والتأثر ليست واردة هنا ، فليس بين شيكسبير وراسين صلة تاريخية ما . إذ لا بد من صلة ما ينشأ عنها بين الأدبين توالد وتفاعل . فأين هذا التوالد والتفاعل الذي كان ثمرة تأثر أو تأثير بين الشاعرين ؟[1] .

كذلك لا يدخل في نطاق الأدب المقارن ما يعقد من مقارنات أو موازنات بين شعراء أو كتاب داخل الأدب القومي الواحد ، فإن هذه الموازنات تدخل في نطاق الدراسات النظرية المتصلة بأدب أمة من الأمم ، وسواء أكانت هناك صلات تاريخية بين نصوص من داخل الأدب القومي الواحد أم لم تكن ثمة صلات تاريخية فلا تُعَدُّ مثل هذه الدراسات التي تتناول النصوص المختلفة داخل الأدب القومي الواحد من مجالات البحث في الأدب المقارن . فالموازنات بين أبي تمام والبحتري مثلاً في الأدب العربي القديم ، أو بين حافظ وشوقي في الأدب الحديث ، وكذلك الموازنة بين « كورني » « وراسين » أو بين راسين « وفولتير » في الأدب الفرنسي ، هي موازنات تدخل في تاريخ الأدب القومي ، وفي نطاق الأدب الواحد ، بينما مجال الأدب المقارن مجال دولي يربط أدبين مختلفين أو أكثر .

وإذا أردنا أن نَسُوق بعض المقارنات التي تدخل في صميم الأدب المقارن فإننا نذكر على سبيل المثال لا الحصر ، تأثير الأدب اليوناني واللاتيني في أدب كتاب عصر النهضة وشعرائهم من واقع نظرية المحاكاة للأدبين التي ذكرناها سابقاً .

أو أن ندرس مثلاً موضوع « مجنون ليلى » في الأدبين العربي والفارسي

---

(١) الأدب المقارن ص ١١ ، ١٢

حين نحاول الكشف عن أوجه التأثر والتأثير ، وكيف اختلف التناول وتطور ، وكيف بَعُدَ موضوع « مجنون ليلى » من الأدب الفارسي عن ميدان الحب والغزل العذري الى ميدان التصرف والرمزية في الأدب الفارسي

أو أن ندرس « المقامات » من الأدب العربي كيف نشأت وتطورت ، ثم بعد ذلك كيف انتقلت الى الأدب الفارسي ، وما أوجه التأثر والتأثير بين الأدبين ، وماذا أثمر هذا التأثير من الأدب الفارسي .

أو أن ندرس مثلاً تأثير شكسبير في المذهب الروماني في فرنسا ، وكيف استطاعت مؤلفات هذا الشاعر الكبير التي ثار فيها على الكلاسيكية وجاوزها ، كيف استطاعت معالم التحديد عنده أن تؤثر من الحركة الرومانسية في فرنسا بعد ذلك ؟ وهل ثمة بذور من التفاعل والتوالد نتجت عن تأثير الشاعر في الاتجاه الفرنسي بعد ذلك ؟

مثل هذه الموازنات الأخيرة هي من صميم الأدب المقارن ، بينما تعد الموازنات الأولى من صميم الأدب القومي .

رابعاً : وعلى الرغم مما شرحناه وأوضحناه مما يدخل في نطاق الأدب المقارن فإن ما قلناه حتى الآن إنما يدخل في نطاق الصلات الدولية بين مختلف الآداب في حين يمكن أن تتجاوز موضوعات الأدب المقارن هذا الى البحث في مدى تأثر كاتب من الكتاب أو شاعر من الشعراء بأدب لغة أخرى غير لغة التي يكتب بها . أو تأثره بكتاب أو شعراء معينين من آداب مختلفة .

والأمثلة على ذلك كثيرة مثل تأثر الكاتب الانجليزي « توماس كارليل » Thomas Carlyle (١٧٩٥ - ١٨٨١) بالكاتب الألماني جيته Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ، وقد أفضى هذا التأثير الى تأويل كثير مما كتبه جيته وفهمه فهماء قد يبعد عن الحقيقة احياناً . ذلك أن كارليل قد ذهب في فهمه لجيته الى حد قوله بأنه رجل متدين خاضع لما تفرضه الأخلاق القديمة ، وأنه

ملتزم بالواجب ولم يلحظ أو يهتم بما في إنتاجه الأدبي من جوانب السخرية والإلحاد والجحود والاستجابة الى الملذات[1] . وهذا مثل لما يطلق عليه تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى أو ما تأثر به من كتاب أو شعراء آخرين .

وثمة شيء آخر يدخل من تأثير كاتب ما بأدب كاتب آخر في لغة أخرى ونعني به ما يسمى « بالتأثير العكسي » وهو ان يختلف كاتب في تنازله لشخصية ما يكون قد تناولها من قبله كاتب آخر ، فيفرض علينا مفهوماً معاكساً أو عكسياً لهذه الشخصية ، مفهوماً مغايراً لما قرأه في الأدب الأخر ، مثلاً ذلك ما حدث عندما تناول شوقي موضوع كليوباترة ، فقد رأى فيها شوقي مثالاً للمرأة الوطنية المخلصة التي تقدِّمُ مصالح وطنها على مصلحتها الشخصية ، وتضحى بحبها من أجل وطنها ، هكذا كانت رؤية شوقي لكليوباترة في مسرحيته المعروفة من حين كانت الرؤية السابقة في الآداب الأوروبية عند تنازلها للموضوع على نقيض ذلك تماماً ، ففي جميع المسرحيات الأوروبية التي تناولت كليوباترة نرى شخصيتها هي شخصية المرأة التي تبدو مستهترة لعوباً مغرقة في الملذات تتخذ سبلاً ملتوية الى غاياتها وتحقيق مآربها .

ثالثاً : أهمية الأدب المقارن وقيمته العلمية :

نستطيع أن نستنتج محاسبة جملة من النتائج الهامة تشير الى أهمية هذا العلم الجديد والفوائد التي تعود علينا من دراسة :

١ ـ أولى هذه النتائج ما يؤدي به هذا العلم ، وهو يرسم سير الآداب في علاقاتها بعضها ببعض ، من توطيد العلاقات والتفاهم بين الشعوب المختلفة ، وبالتالي ما يستتبع ذلك من تقارب يتم بين التراث الفكري لهذه الشعوب . ولا يخفى ما من هذا من تفاعل وتوالد يعود على الدراسات الأدبية

---

(١) المرجع السابق

بالخصوبة والنماء والتطور ، وكذلك على الأدباء والكتاب ، بل والثقافة العامة والتطور الحضاري للشعوب . ومن هنا كان الأدب المقارن عاملاً هاماً من دراسة المجتمعات وتفهمها ، ودفعها إلى التعاون .

٢ ـ ما تثمره هذه الدراسات من بحوث لا يكتفي بعرض الحقائق أو الصلات العامة بين أدبين أو أكثر ، بل يتعمق إلى شرح الحقائق شرحاً فنياً وتاريخياً مدعماً بالبراهين وبدراسة النصوص وتحليلها ثم النفوذ إلى جوانب كل أدب للكشف فيها عما هو قومي وما هو دخيل . وليس من شك أن مثل هذه الدراسات المتعمقة والدقيقة والمفصلة سوف تترك لنا زاداً من المعرفة الإنسانية جديراً بالاهتمام والتسجيل . كما أنها في ذات الوقت ستقدم خدمة جليلة للأدب القومي حين تكشف عما فيه من أصالة ، وما طرأ عليه من تطور .

٣ ـ يقوم الأدب المقارن بدراسة التيارات الفكرية والأدبية ، ومذاهب الكُتّاب والمفكرين المختلفة وتأثير الفلسفات التي نشأت وأثرت في تيار أدبي معين ، ثم كيف أثر ذلك بالتالي في أدب شعب من الشعوب ، ثم هو يدرس كذلك الأجناس الأدبية ، من مسرح وشعر وقصة ورواية ، ويحاول تعقب عناصر الإبداع الفني في كلٍّ ، ومسار التأثر في كل جنس أدبي ، ثم يذهب إلى تعمق إنتاج الكتاب والشعراء في الأدب القومي ودراسة مدى تأثرهم بالآداب العالمية ، والكشف عن حدود هذا التأثر وقيمته وأهميته بالقياس إلى شخص الكاتب أو الشاعر ، ثم بالقياس إلى التطور الأدبي للأدب القومي من ناحية أخرى .

٤ ـ يتضح مما سبق أن الأدب المقارن هو أساس جوهري من أسس دراسة تاريخ الأدب والنقد الأدبي بمعناه الحديث ، ذلك أن دراستنا للأدب المقارن هي في واقعها كشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومي وتتبع لجميع العناصر الأبداعية التي يتلاقى عندها الأدباء المقارن بينهم ، وفي هذا التتبع دراسة نقدية ضخمة تعمل على توجيه الوعي الإنساني

بعامة ، وعلى يقظة وتطور الوعي القومي بخاصة ، وتترك لنا تراثا نقدياً وأدبيا هو في حقيقته ثمرة لدراسة الصلات الأدبية العالمية في ذاتها . وفي عصرنا الحديث لا يمكن أن تتم دراسة نقدية حقيقية أو دراسة لتاريخ الأدب بدون معرفتنا بالصلات الأدبية العالمية ، والوقوف عندها وقوف إلمام ووعي وفهم .

بحوث الأدب المقارن ومناهجها

انتهينا فيما سبق إلى أن موضوع الأدب المقارن بصفة عامة هو تبادل التأثير والتأثر بين آداب اللغات المختلفة ، وهذا التبادل ليس مقصوراً على ناحية واحدة أو مجال واحد ، وإنما تتسع دائرته فتشمل الأجناس الأدبية والصور الفنية ، والموضوعات الأدبية ، والمذاهب الفكرية ، والأساطير ، والنماذج البشرية . وغير ذلك . ولننظر الأن في شيء من الاختصار إلى ميدان البحوث في الأدب المقارن والتي عادة ما ننظر فيها إلى الوسائل التي استخدمت في انتقال أدب لغة الى أدب لغة أخرى ، كما وننظر فيها إلى الموضوعات المتبادلة نفسها . ولنبدأ الأن بالوسائل .

أولاً : عوامل انتقال الأدب ووسائله :

يتم هذا الانتقال عن طريق عاملين : **أولهما** : **الكتَاب وثانيهما** : الكاتب .

١ ـ أما الكِتاب فهو المستودع الحقيقي للثقافة وهو وسيلتنا التقليدية والثابتة في الحفاظ على الفكر والتراث بصفة عامة ، وهو بحق يختلف عن الوسائل الأخرى وبخاصة الوسائل الحديثة قبل الإذاعة والصحافة والتلفيزيون . يختلف عن هذه في أن الكتاب هو أقدرها جميعاً على الحفاظ على ما يحتويه من مادة علمية أو فكرية إلى أكبر وقت ممكن ، والانتقال بها من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر .

٢ ـ وترجع أهمية الكتاب في إثبات الصلات الأدبية بين مختلف

اللغات ، فالكتب هي التي تحدد لنا مدى تأثير بلد ما أو مجتمع ما أو كاتب من الكُتاب بأي إنتاج أدبي من بلد آخر . وأحياناً ما يكتب كاتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية فتكون هذه المؤلفات دليلاً على صلاته وتأثيره بأدب اللغة الأجنبية التي ألّف بها ، وقد حدث مثل هذا كثيراً في الصلات بين الأدبين الفارسي والعربي حين يكون الكاتب يحمل اللسانين معاً ويجيد اللغتين العربية والفارسية ، وقد رأينا في الأدب الغربي مثيلاً لهذا عند الشاعر الانجليزي أوسكار وايلد الذي ألّف بالفرنسية قصة « سالومي » .

(ب) ومن الجوانب الهامة التي يقوم بها الكِتاب في النقل من أدب إلى آخر قضية الترجمة ، فالترجمة كما نعلم وسيلة هامة من وسائل نقل الآداب من أمة إلى أخرى ، ولقد شاهدنا دور الترجمة وأثر هذا الدور في أدبنا العربي ذاته وفي فلسفتنا الإسلامية كذلك فقد كان للترجمة عن اليونانية في القرن الثاني الهجري إلى العربية تأثيرها وأهميتها ، وكذلك الحال في عصرنا الحديث أو قل في عصر النهضة الحديثة كما يسمونها أحياناً أي بعد الحملة الفرنسية على مصر ، ودور المطبعة في النشر ، ثم ما قام به رفاعة الطهطاوي ومن جاءوا بعد ذلك، من المترجمين في « عصرنا الحاضر » ولا يخفى ما كان للترجمة من دور في نقل الآداب الأوروبية وكذلك الفكر الأوروبي ثم ما تلا ذلك من تأثير وتأثر . ومن مهام الأدب المقارن أن يرجع الى الكتب المترجمة لمراجعتها على الأصل ثم الكشف من خلال الترجمة والمقارنة عن دلالات خاصة في نوع الترجمة أولاً ومدى دقتها ، ثم في مجال التأثر والتأثير عند المقارنة بين الأدبين لتحديد أنواع التأثر وكيفيتها .

(حـ) ومما يدخل في مجال « الكتاب » مراجعة كتب النقد والدوريات ونعني بها المجلات الأدبية ، وكذلك ما ينشر بالصحف من مقالات . فإن تتبع هذه البحوث وما ينشر بدور الصحف والدوريات الأدبية وغيرها يعتبر قناة من القنوات الهامة من دراسة الشعراء والكتاب والمفكرين الأجانب . فكثيراً ما تزخر صفحات من هذه بدراسات لها أهميتها في التعريف بالأدباء الأجانب .

وكثيراً ما قدمت صحافتنا العربية ومجلاتنا الأدبية منذ مطلع هذا القرن العديد من الشخصيات الأدبية وقد رأينا اهتمام بعضها بالكتاب الروس العالميين كما كانت تفعل جريدة « البلاغ » المصرية في وقت من الأوقات . وإذا راجعنا مجلة المجلة أو الثقافة أو الرسالة أو الآداب أو غيرها من المجلات في أعدادها المختلفة فسنعثر على ثروة من الدراسات عن كتاب وأدباء وشعراء ومفكرين من أمم أجنبية مختلفة . هذه الدراسات لا غنى عنها في بحوثنا في الأدب المقارن لأنها إحدى والرسائل المرتبطة بالتأليف الأدبي الذي يُرجع إليه عند البحث في عوامل النقل والتأثير وما يترتب عليها من مظاهر .

(د) ومما يفيد أيضاً في مجال الكتب دراسة أدب الرحلات ذلك أن هذا النوع من الأدب قادر إلى حد كبير على تعريف الشعوب بعضها ببعض ، بما يكشف عن طبيعة هذه الشعوب وطبيعة فنونها وآدابها ، وفكرها ، ومجتمعاتها ، وهذه جميعها ستقدم بين يدي الدارس مادة تنفع في إلقاء الأحتواء على صلة أدب بأدب آخر ومجال التأثر والتأثير بينهما .

(هـ) ومما يعين الباحث أيضاً دراسته لأنواع الكتب وأعدادها واتجاهاتها الأدبية والفكرية ، ومدى رواج هذه الكتب في البلد التي يُدرس تأثيرها في أدب ما ، وينفع الباحث في ذلك مراجعة دور النشر والمكتبات والإحصاءات التي تصدر عن الكتب من دور الطبع المختلفة .

٢ ـ الكُتَّاب أو المؤلفون :

المؤلفون وسائل أساسية وهامة مثل الكتب تماماً ، فإذا كان الكتاب هو المصدر الأول والأساس في الدراسة فإن صاحب الكتاب أو المؤلف إذا كان من المشهورين ذوي التأثير ، وكانت مؤلفاته قد تركت أثاراً فعالة وقوية في أدب أمة ما فلا غنى لنا في هذه الحالة عن الاهتمام بالكاتب وتتبع دراسة حياته وشخصية وصلاته بالبلاد الأخرى ، وكيف تمت هذه الصلات . فثمة أدباء وشعراء تركوا بلادهم وعاشوا فترة طويلة أو قصيرة في بلاد أخرى وكان

لهم تأثير أو تأثر . أمثال هؤلاء كثيرون منهم « شاتو بريان » الذي عاش في انجلترا فترة من الزمن ، في هذه الحالة لا بد أن نقف وقفة عند حياة شاتو بريان في انجلترا وندرس عوامل التأثر ونلم بصدى الثقافة الانجليزية في مؤلفاته ، وثمة مثال آخر هو فولتير الذي ترك فرنسا وعاش هو الآخر في انجلترا وشارك في حياتها الثقافية والأدبية ، وكتب عن انجلترا ، وكان له تفسيره لأخلاق أهلها وطبيعة آدابهم ، ثم ننظر فيما تأثر به هو شخصياً ، وما النتائج الأدبية التي ترتبت على هذه الصلات .

ولدينا أمثلة كهذه في أدبنا العربي نسوق منها على سبيل المثال حياة ابن المقفع ، وما كان لهذه الحياة من تأثير في دراسة الصلة بين الأدبين العربي والفارسي ، وفي تتبع عناصر خاصة في شخصيته وثقافته ، ومحاولة رؤية تأثير هذه العناصر في مجهوده الأدبي وفي الترجمة التي قام بها .

ثانياً : الأجناس الأدبية :

وهذا فرع آخر من فروع الدراسة في الأدب المقارن ، وهو موضوع واسع الانتشار بين الأداب المختلفة في صلاتها وتأثيرها بعضها ببعض . ونعني بالأجناس الأدبية فنون الأدب المختلفة من قصة قصيرة أو مروية (رواية) أو ملحمة أو مسرحية أو قصيدة غنائية أو مقالة ، فهذه وغيرها أجناس أدبية .

وعلى الرغم من الصلة القوية أو قل العضوية التي تجمع بين الأجناس الأدبية إلى حد يذهب معه بعض النقاد وعلماء الجمال إلى عدم التمييز بينهما ، بحكم كونها جميعاً فناً أدبياً بغض النظر عن تقسيمه إلى فروع وأجناس ، على نحو ما ذهب كروتشه حين جعل التمييز بين الأجناس الأدبية من التمييزات الخّداعة في ساحة الفن ، وقد تناولنا هذه التمييزات بالدراسة في غير هذا الكتاب .[1] ولكننا ، مع تقديرنا للموقف الذي نبع منه كروتشه

(١) انظر قضايا النقد الأدبي وكذلك فلسفة الجمال في الفكر المعاصر للمؤلف

حين حذّرنا من التمييز بين فنون الأدب وأجناسه أو بين الفنون الجميلة جميعها ، لازلنا ـ عند الدراسة ـ بحاجة ، من حيث الشكل على الأقل ، أن نميز بين القوالب الأدبية المختلفة . فلكل قالب أدبي شكله الخاص به وخاصته وطاقته ووسائل صياغته ، كما سنحاول في الفصل التالي من هذا الكتاب أن نوضح . فجميع فنون الأدب تتناول الفعل الإنسان ، تتناوله القصة والمسرحية والقصيدة الغنائية والملحمة ، ولكن كل واحدة من هذه لها أسلوبها وطرائق صياغتها وعناصرها ووسائلها في تناول الفعل الإنساني . وقد يكون الموضوع واحداً في أكثر من فن ولكن صياغة الموضوع سوف تختلف حتماً من القصة إلى المسرحية ، ومن الأثنين إلى القصيدة الغنائية . فكل فنٍّ وما خلق له كما يقولون .

هذه الأجناس الأدبية هي موضوع خصب من موضوعات الأدب المقارن . فقد يدرس أحد هذه الفنون في أدب أوروبا مثلاً دراسة تاريخية تكشف عن نشأة هذا الفن ، وعن تطوره ونموه ، ومراحل هذا التطور ثم لماذا انتشر من اوروبا في فترة من الفترات وضعف في فترة أخرى ، مثال ذلك انتشار القصة التاريخية في أوروبا في أوائل القرن التاسع عشر ثم انصراف الكتاب عنها بعد ذلك في حوالي منتصف ذلك القرن . أو مثل نشأة قصة الرعاة ومسرحية الرعاة في الأدب الأوروبي ، أو لماذا راجت مسرحية الرعاة في القرن السادس عشر في فرنسا ؟ وثمة أمثلة أخرى من أدبنا العربي ، فمثلاً يمكننا أن نتتبع فَنَّي القصة والمسرحية في أدبنا العربي في العصر الحديث لندرس نشأتهما ، وعوامل التأثر والتأثير فيها ، وما هي الآداب الأوروبية التي كان لها تأثير أكبر في نشأة هذين الفنين وتطورهما عندنا نحن العرب ؟ ومَنْ هم أشهر الكتاب الذين كان لهم أكبر الأثر من هذا التأثير وبالتالي في التطور ؟ وهل ثمة علاقة إيجابية بين كتاب بعينهم من العرب تأثروا بنظرائهم من الغرب وكيف كان ؟ وإلى أي مدى ؟ كل هذه موضوعات يمكن أن تدرس وأن تكون من صميم دراسة الأدب المقارن .

وتنهض مثل هذه الدراسة على أساس تاريخي وفني . فالدراسة التاريخية تتابع كل نوع من هذه الأنواع الأدبية وتبحث تطوره في لغتين أو أكثر ، كما تدرس العوامل التي أثرت في كل نوع داخل الأداب المختلفة .

أما الدراسة الفنية فهي من غير شك ضرورية ، ذلك أن قضايا التأثير والتأثر فّي أي جنس من هذه الأجناس مرتبطة بدراسة الخصائص الفنية لكل جنس وتطور هذه الخصائص فنياً ، ثم تحديد السمات المختلفة لكل فن على حدة عبر تاريخه ، ومدى تأثير هذه الاتجاهات الفنية في أدب آخر . ولقد كان لهذه الدراسات تأثير كبير في عصرنا الحديث ، وفي تطور درس النقد الأدبي على الخصوص . فإن كثيراً من القضايا الفنية المطروحة في أدبنا العربي الحديث قد استمدت أصولها من آداب أوروبية مختلفة ، وخصوصاً في مجال الأجناس الأدبية كالقصة والمسرحية والرواية . فمن الموضوعات المألوفة دراسة القصة الرومانسية الفرنسية مثلاً وتأثيرها في القصة العربية المعاصرة .

وقد تحدث الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه الرصين في الأدب المقارن عن الأمور التي ينبغي أن يراعيها الباحث إذا هو تناول موضوع الأجناس الأدبية فحددها في ثلاث مراحل أساسية من البحث هي :

أولاً : أن يحدد الباحث الجنس الأدبي الذي يدرسه كأن يختار مثلاً القصة التاريخية أو المسرحية الكلاسيكية أو الرومانية أو القصة الريفية) وهنا يسهل التحديد لأن الجنس الأدبي عندئذ سيكون ذا قواعد واضحة ، فكلما كانت القواعد واضحة سَهُل التحديد ، أما إذا كانت القواعد الفنية قليلة أو كان ذا صبغة بالأسلوب أو بلون من ألوان العاطفة مثل الوقوف على الأطلال في الأدبين العربي والفارسي فإن تحديد الجنس يكون صعباً .

ثانياً : أن يقيم الباحث الأدلة على تأثر كاتب ما أو كتاب بالجنس الأدبي الذي هو موضوع الدراسة ، ويكون الأمر سهلاً إذا صرَّح الكاتب نفسه بأنه تأثر بأدب من الآداب على نحو ما فعل هيجو Hugo في محاكاة شيكسبير أو ما

فعل « الفريد دي فيني » في محاكاته للكاتب الانجليزي « ولنز سكوت »W. Scott أو كما فعل شوقي في محاكاته لشيكسبير في مصرع كليوباترة .

ثالثاً : أن يحدد مدى ما تأثر به كاتب من الكُتَّاب بالجنس الأدبي المراد درسه فيوضح إلى أي حد أخذ عن غيره ، وإلى أي مدى كان ملتزماً أو متصرفاً في قواعد المدرسة التي يتبعها ، ثم ما هي الأسباب التي جعلته يبعد أو يقرب من النموذج الذي يتأثر به . ولا بد من أجل ذلك أن يتعمق الباحث في دراسة حياة الأديب ومجتمعه وثقافته ، وهذه جميعها تتطلب الوقوف الدقيق عند المؤلفات والإلمام بالحياة الاجتماعية وبالعصر مما يمكّن الدراسة أن تكون كاشفة عن الأصالة الفنية عند كاتب من الكتاب[1] .

ثالثاً : الموضوعات الأدبية :

من المسائل المألوفة في دراسات الأدب المقارن « الموضوع الأدبي » . والمقصود بالموضوع الأدبي أن يكون ثمة قضية أو موضوع أو شخصية تناولها أكثر من أدب في لغات مختلفة فيقوم الأدب المقارن بدراسة الصلات التاريخية والفنية في الآداب المختلفة عند تناولها لهذا الموضوع . مثال ذلك موضوع كليوباترة وهي شخصية دُرِسَتْ عالمياً وكُتِبَ فيها أكثر من موضوع أدبي ، عالجها الأدب الانجليزي في رواية شيكسبير المشهورة وتناولها الأدبان العربي والفرنسي

والملاحظ أن الألمان كانوا من أكثر الشعوب اهتماماً بهذا النوع من الدراسة ويسمونه « بتاريخ الموضوعات ».

واهتم الايطاليون والفرنسيون كذلك ، بالموضوع الأدبي ولكن اهتمامهم به كان أقل من اهتمام الألمان ، وذلك لأسباب منها ضعف الرابطة بين الشخصيات في هذا اللون من البحث ، ولأن الدراسة فيه تتطلب مجهوداً كبيراً

(١) الأدب المقارن د. محمد غنيمي هلال الطبعة الثالثة ص٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ .

وإلماماً بالموضوع المدروس ، وسعة في العلم . ومع ذلك فإن أمثال هذه الموضوعات لا شك أنها تفيد كثيراً في الوقوف على خصائص بعض الشعوب ودراسة نفسياتها ، والنظر في الكاتب الذي يتناول هذه الموضوعات ، وما قد يكون لديه من فلسفة أو فكر خاص .

وفي أدبنا العربي أمثلة على ذلك في صلته بالأدب الفارسي . من ذلك موضوع مجنون ليلى الذي عولج عند شعراء الفرس بطريقة تختلف عما عولج به عندنا . وسنحاول أن نعقد في هذا الكتاب مقارنة بين الرؤية العربية في موضوع مجنون ليلى وموقف الشاعر الفارسي « نظامي الكنجوي » ٥٣٥ - ٥٩٩ هـ .

ومما يدخل في مجال الموضوع الأدبي دراسة الأسطورة ، والنموذج البشري ، في أكثر من أدبين وفي لغتين مختلفتين . وأبرز الشواهد على ذلك أسطورة اوريب التي تناولها « صوفوكليس » الشاعر اليوناني العظيم ، ثم تبعه في ذلك شعراء وكتاب كثيرون من مختلف الشعوب على مدى قرون طويلة ، حتى بلغ عدد المحاولات التي تناولت هذه الأسطورة ثلاثين محاولة ، منها محاولة كاتبنا الكبير توفيق الحكيم في مسرحية « الملك أوديب » .

وسيحاول هذا الكِتَابُ أن يعرض لموضوع الأسطورة في الأدبين العربي واليوناني ، وسيعقد مقارنة بين تناول صوفو كليس لأسطورة أوديب ، وتناول توفيق الحكيم لها ، وسنحاول أن نكشف عن مدى التأثر بالأصل القديم ، ثم مدى ما أضافه الحكيم للنص القديم من جديد ، وما كشف فيه من رؤية شرقية وذاتية تنبع من فكر مستقل بعد إلمامه الواسع بالثقافة اليونانية ودراسته العميقة للمسرح اليوناني القديم .

كذلك سيحاول هذا الكتاب أن يعرض لنموذج آخر هو شخصية « بيجماليون » بين الأسطورة القديمة ، وبين كاتبين معاصرين : أحدهما انجليزي هو جورج برنارد شو ، والآخر عربي هو توفيق الحكيم .

رابعاً : تأثير كاتب أو أديب ما في أدب أمة من الأمم :

كثيراً ما نلاحظ في دراستنا لمراحل الأدب في عصوره المتعاقبة عند مجموعة من الدول التي نشأت بينها صلات من نقل أو تأثر ، كثيراً ما نلاحظ تأثير كاتب ما من الكتاب البارزين من أصحاب مدرسة أو مذهب فكري أو تيار أدبي أو من ذوي الشهرة الفنية الذائعة الصيت ، قد نلاحظ تأثير هذا الكاتب في أدب أمة أخرى ، إلى حد يجعلنا نتعقب تأثيره في أكثر من كاتب أو أديب ، أذكر على سبيل المثال تأثر شعرائنا المعاصرين بالشاعر الانجليزي المشهور ت .س . اليوت ، وخصوصاً عند نشأة الشعر الحر وعند شعراء مثل بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وغيرهم ، كما نذكر كذلك تأثير بعض كتاب القصة المشهورين من أمثال « تشيكوف » وجي دي موباسان » في كُتَّابْ القصة القصيرة عندنا من أمثال محمود تيمور ويوسف ادريس وغيرهما .

وقد شاع هذا النوع من الأدب المقارن كما يقول الدكتور غنيمي هلال لدى الباحثين من الفرنسيين ، كما اعتبره أكثر فروع الأدب المقارن انتشاراً وهو يعزو ذلك إلى وضوح منهج البحث فيه والاطمئنان إلى ما يترتب عليه من نتائج تتناسب مع ما يبذله الباحث من جهد ، كما أن هذا النوع من الدراسة يتطلب سعة في الاطلاع ودقة في التحليل ، وصبرا في البحث وذكاء في فهم النصوص[1] .

خامساً : دراسة مصادر الكاتب :

وهذه ناحية هامة من نواحي دراسة الأدب المقارن ، فكثيراً ما نرى ونحن بصدد دراسة كاتب أو أديب من الأدباء تأثر هذا الأديب بأدب أجنبي ، ونجد أنفسنا بحاجة إلى دراسة مصادر هذا التأثر ، تلك التي استقى منها هذا الأديب فنه أو اتجاهه أو موقفاً معيناً من مواقفه الأدبية . هذا النوع من البحث

---

(١) المرجع السابق .

عن مصادر هذا الأديب يعتبر في دائرة الأدب المقارن ، وداخلاً في منطقة من مناطقه .

وهذه الدراسة تتطلب بالضرورة الرجوع إلى أدب الكاتب أولاً ، ثم محاولة تقصي الوسائل التي عاونته مع الاتصال بالأدب الآخر ، وبالتالي تتبع المصادر المختلفة التي منها دراسة البلد المؤثر وما يكون قد ترك من بصمات حية في هذا البلد على أدب الأديب ، ومن طريق قراءاته الشخصية يمكننا تتبع ما تأثر به من المصادر كتباً كانت أم اشخاصاً . كما ينبغي أن يراعى الدرس التفريق بين ما هو من قبيل توارد الخواطر وما كان تأثراً حقيقياً .

سادساً : التيارات الفكرية :

التيارات الفكرية ، شأنها شأن الأجناس والمدارس الأدبية ، لها نفس القدر من الأهمية في الانتشار والانتقال من أمة إلى أمة أو من أدب إلى أدب : والمقصود بالتيارات الفكرية هي الحركات الفكرية أو المذاهب الفلسفية التي تكون وراء تيار أدبي معين تؤثر فيه ، ويكون لها من الأدباء مَنْ يعبر عن هذه التيارات الفكرية في أدبه بحيث يصبح لدينا في النهاية ما يشبه الاتجاه العام الذي يسود عصراً ، أو حركة من حركات الأدب ، على نحو ما سنرى عندما نتحدث عن نشأة المذهب الواقعي أو المدرسة الواقعية في الأدب ، وارتباط هذا التيار بمذهب فكري أو فلسفي[١] ، أو عندما ندرس الوجودية عند سارتر وألبير كامي وسيمون دي‌بوفوتوار ،ومن قبلهم عن كير كجارد ثم ندرس أثر هذه الفلسفة في أدبائها وكتابها وما انتجوا من كتابات مسرحية أو قصيصة ، ثم ننظر بعد ذلك في تأثير هذين الاتجاهين الفكريين في أدباء من بلاد أخرى تكتب بلغة أخرى غير الفرنسية . إن مثل هذه الدراسة التي تتعقب تياراً فكرياً من خلال أدب مرحلة من المراحل في بلد ما وتأثير هذه التيارات الفكرية في أدب

(١) انظر الفصل المكتوب عن الواقعية في هذا الكتاب ، وفي كتاب « الأدب وقيم الحياة المعاصرة للمؤلف .

آخر هي من صميم دراسة الأدب المقارن .

والأمثلة على هذا النوع عديدة منها دراسة التيارات الفكرية في القرن الثامن عشر وتأثير كل أدب في الأدب الآخر . أو دراسة الآداب الصوفية وفلسفاتها بين الأدبين العربي والفارسي . أو تأثير المذهب الواقعي بألوانه وأشكاله في أوروبا في أدبنا العربي في هذا العصر .

وتتطلب مثل هذه الدراسة بطبيعة الحال إلماماً بالتيار الفكري في البلدين المطلوب المقارنة بينهما ، كما تتطلب دقة في المقارنة حتى يتم تمييز ما هو منقول عما هو من باب توارد الخواطر ، وخصوصاً أن الحد الفاصل بين الاثنين دقيق ويحتاج الى خبراء متخصصين ، وعلماء على معرفة واسعة بالأدبين .

سابعاً : دراسة بلد ما في أدب أمة أخرى :

هذا النوع من الدراسة فرع من فروع الأدب المقارن ، وله أهمية خاصة في فرنسا ، وهو نوع من الدراسة يعتمد على أدب الرحلات وما في القصص والمسرحيات من شخوص مجلوبة ـ كما يتناول رواية خاصة لبلد من البلاد من خلال أدب أمة من الأمم ، أو رؤية كاتب معين لبلد من البلاد الأجنبية التي عاش فيها . وليس من شك أن هذا النوع متوافر في الآداب المختلفة نتيجة للرحلات المتصلة بين الشعوب ، وأحياناً الهجرات التي يقوم بها أدباء في بلد ما إلى بلاد أخرى ينتقلون اليها ويقيمون بها . وتنقسم هذه الدراسة الى نوعين :

الأول : « دراسة بلد ما كما يصوره أدب « آخر » .

والثاني : « دراسة بلد ما كما يصوره مؤلف ما من أمة اخرى »[1].

---

(١) الأدب المقارن للدكتور غنيمي هلال ص ١٠١ .

وأمثلة النوع الأول صورة انجلترا في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر ، وكذلك صورة أسبانيا في الفتح العربي منذ الفتح الاسلامي . وفي هذا لا بد من الوقوف على تاريخ الأدباء الذين انتقلوا إلى البلد الذي يراد تصويره أو رسم صورة عنه ، ثم تبحث الدراسة في مدى صدق هذه الصور ، وهل هي بالفعل معبرة عن البلد المطلوب تصويره ، وإلى أي حد ؟ وليس من شك في أن مثل هذه الدراسات ستفيد كثيراً في فهم الشعوب بعضها لبعض وإدراك ما يكون من عوامل مشتركة قد تحقق أهدافاً أخرى في تطور العلاقات والصلات وتدعيمها مما يعود بالخير أو النفع على البلدين .

أما أمثلة النوع الثاني الذي ينهض بدراسة بلد كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى فأقربها على سبيل المثال صورة اسبانيا كما انطبعت في ذهن شوقي أثناء إقامته هناك في المنفى ، وكما تبدّتْ في شعره .

وبعد فهذه صفحات قصدنا بها أن نعرف القارىء بالأدب المقارن وأن نلم فيها ـ بأهم موضوعات هذا العلم الجديد ، وأن نشير إلى أهمية هذه الموضوعات ، ثم الوقوف عند مجالات البحث في الأدب المقارن وتحديد هذه المجالات . وأوجزنا في خلال ذلك ما يتطلبه البحث من مناهج يجب أن يلتزمها دارس الأدب المقارن .

وقد أردنا أن نجعل هذا الفصل فصلاً تمهيدياً لما عسى أن يطرح في الفصول التالية من دراسات تخرج من الإطار النظري إلى الاطار العملي التطبيقي فتعرض لنماذج من المقارنة بين نصين أو أديبين ، أو بين موضوع يطرح في أدبنا العربي وفي غيره من الآداب ، مثل موضوع « ليلى والمجنون » ؛ أو دراسات تتناول المسرح في أكثر من مكان ولأكثر من كاتب .

فن المسرحية

لعلنا لا نجاوز الحقيقية إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة ، وسعة التجربة ، والقدرة على التركيز ، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان ، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب ، ولا لأنه الفن الذى لا يمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين ، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواه ، فنان قادر على التأثر بالجماعة الإنسانية التى يعيش معها والتأثير فيها . فنان يضع فى اعتباره قبل كل شىء أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة ومرئية ومنظورة ، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا يحرك لك أفرادا يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية ، وإنما يريك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة ، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل ، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة .

من أجل هذا وغيره كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه ، وأشدها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار ، وأن تخضع فى غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته ، وأن تتعاون كل هذه العناصر فى غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فنى متكامل متناغم .

وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى فى أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد

ضروبها فان لها من الطبيعة والخامة والأداء ما يميزها عن هذه الفنون فما هو طابعها ، وما حدودها ، وما قدرتها على التعبير ؟

إن جانبا من الإجابة على هذه الأسئلة يتضح لك عند المقارنة بين فن المسرحية وبين كل من القصيدة الغنائية والقصة المروية . ولما كانت كل هذه الفنون تتناول أفعال الإنسان وسلوكه وموقفه من الحياة ، ولما كانت المادة الأولية التى تتشكل منها هذه الفنون هى اللغة فقد رأينا أن نعرض أولا للفروق التى تكون بين هذه الفنون فى علاجها لهذين العنصرين الأساسيين عنصر التعبير عن أفعال الإنسان ، وعنصر استغلال اللغة والدور الذى تلعبه فى إبراز سمات كل فن وخصائصه .

فالقصيدة الغنائية فى أبسط تحديد لها هي وسط من الأوساط الأدبية إذا صح هذا التعبير ، وسط يصور لك تجربة معينة عاشها شاعر معين ، أهم خصائص هذه التجربة أنها تجسيد لموقف إنسانى واحد وتعبير عن الحالة النفسية والشعورية لشاعر واحد . ومن ثم فهى تجربة يخضع فيها الشاعر لأجواء خلقها لنفسه بمحض اختياره . فهى خلاصة من عناصر الفكر والشعور والوجدان الذاتى المتصلة بنفسية الشاعر وذهنيته وحده ، بل إن مهمة القصيدة الغنائية هى أن تطلعك على وجدان شاعر معين وتصب فى نفسك أحاسيسه عن طريق العلاقات الجديدة التى تتألف منها لغته والتراكيب المستحدثة التى تنبع من تجربته الخاصة . وهكذا ترى أن عملية الخلق الفنى فى القصيدة الغنائية هى عملية متصلة بنوع من الغناء الذاتى ، يحصر الشاعر غناءه فى نفسه لا يتعداها إلى غيره ، الشاعر الغنائى يحاول أن يسمو بوجدانه حتى يبلغ المدى الذى يستطيع أن يطلق فيه نفسه من قيودها ، وهو حين يخلق هذا الجو إنما يخلق عالما خياليا يعبر فيه عن نفسه تعبيرا يشعر فيه بالحرية

ويسود فيه سيادة مطلقة . وليس فى ذهنه غير هـذا العـالم الذى يغلق عليـه نفسه اغلاقا خشية أن يتسرب إليها شىء من الخارج . ومن ثم كانت القصيـدة الغنائيـة شعرا ذاتيا يعبر عن الجانب الفردى البحت ، أو بعبـارة أخرى شعرا يعبر عن تجربة واحدة لإنسان واحد ، أما المسرحية فهى تصـور لك أفرادا لا فردا واحداً ، وهى تعرض عليك مجموعة بشرية يحاول كل فرد فيهـا أن يعرض عليك نفسه ، لا على أنه فرد مستقل بوجوده منقطع إلى عالمـه الخاص سابح فى خيالاته ، مطلق العنان لوجدانه ، ولـكن على أنه فرد مرتبط فى أفعاله وفى سلوكه بجماعة من الناس. فالأفراد فى المسرحية ليسوا ذواتا منفردة وإنما هم ذوات متصـلة ، وكاتب المسرحيـة الذى ينطق الشخوص ويحركهـا لا يعبر عن وجدان ذات واحدة ، ولا ينحصر فى تجربة واحدة دون سواهـا ، وإنما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة ، وعن تجارب عديدة يصطرع فيها فعل الفرد بفعل الآخر، وتشتبك فيها أفعال جماعة أنسانيـة باعتبارها وحدة من مجتمـع لا باعتبارها أفرادا يتغنى كل منهم مشاعره على حدة .

أما أوجـه الخـلاف بين القصـة المروية وبين الرواية المسرحيـة من حيث طبيعـة كل منهما ومـداها فى قوة التعبير . فإن أبسط وأوجز ما قيل وما زال يقال فى الفرق بين هذين اللونين أن المسرحية أدب يراد به التمثيل ، والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هى قصـة تكتب لتمثل . وإذا كان للمسرحيـة أن تشترك مع القصـة المروية فى أن كلا منهما يختـار قطاعا من الحيـاة يصـوره الكاتب أو الشاعر فى إطارمن الحوادث المتعاقبة ، وتتخذ الأشخاص وسيلة فى كليهما للتعبـير عن الأحداث وتتحـدد لك الأشخاص وترسـم ملامحها فى ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار ، إذا كان ذلك ضرورة لازمة لـكل من القصة والمسرحية ، فإن كلا من

الفنين يختلف إختلافا أساسيا فى تناول الأحداث ورسم الشخصيات لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجى وحده ، بل ومن حيث مضمون كل فن وطبيعته. خذ مثلا تحديد تشارلتون وتعريفه للقصة المروية فقد يقدم ذلك إلينا بعض العون فى ملاحظة الفرق بين فنى المسرحية والقصة . يقول تشارلتون فى كتابه فنون الأدب ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود : « إن القصة ضرب من الخيال النثرى له مهمة خاصة به ، وهى أن تقص أعمال الرجل العادى فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، موغلة فى دخيلة النفس حينا لتبسط مكونها أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حينا آخر ، لاتترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها فى أمانة وصدق كما تحدث فى الحياة الواقعية التى يخوضها الناس ويمارسونها (١) »..

فهل هذه هى طريقة المسرحية فى تصوير الفعل الإنسانى ؟ الجواب بالنفى. لالأن المسرحية تستخدم فى تصويرها لهذه الأفعال عناصر أخرى لاتتوافر فى القصة المروية ، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر والنظارة والبناء الذى يجتمع فيه جمهور المتفرجين فحسب بل لأن المسرحية لا يمكنها فى حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التى تعالجها بها القصة المروية فإذا كان فى إستطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل ، وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها ، وألا يكتفى بذلك بل ويرى من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه ، وأن يتعمق فى نقل صورة دقيقة مفصلة عن واقع الحياة فى صدق وأمانة، نقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية، بل لعله أن يكون من الواجبات التى يلتزمها كاتب القصة ،فإن ذلك

(١) فنون الأدب ترجمة زكى نجيب محمود ص ١٢٨ .

أبعد ما يكون عن تناول المسرحية لأفعال الإنسان. ذلك أن المسرحية لا تختار من الفعل إلا جانبه المثير، والذى هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسى أو ما يسميه ستانسلافسكى بخط الفعل المتصـــل (١) والذى يعتبر بمثابة العمود الفقرى لكل مسرحية. يقول تشارلتون:

« فافرض مثلا أن القصصى والمسرحى كليهما يصوران مائدة الغداء، فنى المسرحية يرتفع الستار، وإذا بالمائدة قد هيئت والأضياف قد جلسوا فى أماكنهم من المائدة، وكل ما على المسرحى أن يمثله بعد ذلك هو تقديم الطعام أو أكله. أما القصصى ففى وسعه أن يرتد إلى الأصول الأولى لهذا الطعام فيرجع بك إلى البطاطس حين جناها الزارع وعرضها البائع، واشتراها الطاهى وأخذ يعدها فى مطبخه تقشيرا وسلقا وتهيئة فى الصحون، ومثل هذا يستطيع أن يصنعه فى كل ما قدم فى الغداء من ألوان الطعام ... وبعد أن يمضى بك فى ذلك صفحات تلو صفحات ينتهى بك إلى حيث وجدت المسرحى فيطالعك بالأضياف وقد جلسوا إلى المائدة يأكلون. وليس حتما على المسرحى أن يختار من الفعل نهايته، فقد كان يستطيع أن يمثل جانبا آخر من حلقات الفعل غير المائدة وحولها الأضياف، لو رأى أن ذلك الجانب الآخر أبرز علامة وأوضح دلالة للمعنى الذى يريد، وأيا ما كان الجانب الذى يختاره المسرحى فيستحيل أنه يذهب فى عرضه وتمثيله إلى ما يذهب إليه القصصى من تحليل وتفصيل (٢).

ولعل أوضح الأمثلة التى توضح الفرق بين تناول المسرحية وتناول القصة لأفعال الإنسان ذلك المثال الرائع الذى اختاره الدوس هكسلى

---

(١) الفصل الثالث عشر من كتاب إعداد الممثل.

(٢) فنون الأدب ص ١٢٣، ١٢٤.

من الأوديسة لهوميروس وذلك فى مقاله المسمى « المأساة Aldous Huxley وأدب الحقيقة الكاملة » Tragedy and the whole Truth

اقتبس الدوس هكسلى من الأوديسة فقرة صغيرة تصور تناول هومير لموقف واحـــد من مواقف قصته العظيمة وهو الموقف الذى هاجمت فيه شيلا ، وهى جنية من جنيـات البحر ، القارب الذى كان يركبه أوديسيوس ورفاقه ، فقد التهمت شيلا ستة من الرجال الذين كانوا يركبون فى القـارب على مرأى من رفاقهم . فانظر ما كان من موقف هؤلاء الرفاق أثناء وبعد هذا الهجـوم .

يقول هومير فى الأوديسة :

« وبينما كان أوديسيوس يلتفت إلى الوراء رأى ستة من أعظم وأشجع رفاقه وهم يصارعون الهواء بأيديهم ، وقد انقضت عليهم الجنية ورفعتهم من السفينة ، وتعالت صيحاتهم وهم يرددون اسمه فى يأس . وكان كل من على السفينة ينظر إليهم فى جزع ، بينما كانت شيلا تلتهمهم الواحد بعد الآخر . فلما زال الخطر ، وآوى أوديسيوس ورجاله إلى الساحل الصقلى أخـذوا يجهـزون عشاءهم بإتقان ، وبعد أن أكلوا وشربوا وأمتلأت بطونهم بدؤا يفـكرون فى رفاقهم فبـكوا ، وبينما هم فى حرارة البكاء غلبهم النعـاس فناموا . »(١)

ثم انظر إلى تعليق الدوس هكسلى على هذا الموقف يقول :

« فمن من الشعراء غير هومير كان يستطيع أن يختم قصة هجوم شيلا على القارب مثلما اختتمهـا هو فهى قد التهمت ستة من الرجال على مرأى من رفاقهم ـ فماذا يكون شأن الباقين فى أية قصة غير الأوديسة ؟ لا شك أنهم كانوا سيبكون مثلما أبكاهم هومير ، ولـكن أكانوا يعدون طعامهم اولا

(١) A Book of English Essays, p. 352.

ثم يأكلون ويشربون حتى إذا امتلأت بطونهم تذكروا رفاقهم الستة فندبوا سوء حظهم وبدءوا يبكون ... ؟

ولكن هومير آثر أن يعطينا الحقيقة كلها إذ كان يدرك أن أكثر الرجال حزنا لا غنى لهم عن الأكل وأن الجوع أقوى من الحزن ، وأن إشباعه مفضل على الأسى ، وسكب الدموع ، وكان يدرك كذلك أن التعب أقوى من الحزن، ولذلك لم يستمر بكاؤهم طويلا فما لبثوا أن غلبهم النعاس فناموا ... » (١)

وهكذا ترى أن هومير آثر فى تصويره لقصة القارب هذه أن يعطيك الحقيقة كلها فى أسلوب قد تسمح به القصة المروية أما المأساة أو ما يسمى بالأسلوب التراجيدى ، فما كان يمكن أن يسمح بمعالجة الموضوع على هذه الصورة. فلو أن كاتبا أو شاعرا أو مسرحيا تناول مأساة أوديسيوس ورفاقه فى أسلوب مسرحى لما استطاع أن يعطيك فى تصويره للحادث كل هذه الأفعال بتفاصيلها وصدقها الكامل ، لأنه إن فعل ذلك فسيضعف حتما من تأثير المأساة، لأن تأثير المأساة متوقف على ما فيها من تركيز أولا ، وعلى تخليصها من كل الأحداث الفرعية ثانيا ، أو قل من كل العناصر غير التراجيدية أو المضادة للعنصر التراجيدى . فالتراجيديا كما يقول ألدوس هكسلى فى مقاله الذى أشرنا إليه منفصلة بطبيعتها عن الحقيقة كلها أو هى بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص الرائحة من الزهر ، فهى نقية نقاء المركب الكيمائى . ومن ثم كان تأثيرها على عواطفنا قويا وسريعا (٢) .

وهل يخطر ببال أحد منا أن يرى مسرحية يصور فيها الكاتب بطل المسرحية وقد فقد أولاده وزوجته وأخذ يبكى ثم إذا به فى أثناء بكائه وما تزال الدموع

(١) المرجع السابق .

(٢) أنظر ترجمة مقال الدوس هكسلى فى مختارات من النقد الأدبى المعاصر .

تبلل أهدابه يغلب عليه النعاس فينام كما هو على مقعده ؟ لو أن كاتبا مسرحيا عرض عليك مثل هذا المشهد فى رواية لكان ذلك كفيلا أن يغير من شأن المسرحية ، ولو تكرر ذلك لكان كفيلا أن يبعد العنصر التراجيدى تماما ، وأن يصبغ الرواية بصبغة أخرى لا تتفق والأسلوب التراجيدى المطلوب فى مثل هذا الموقف ، فللمسرحية طريقتها الخاصة فى اختيار الجوانب البارزة من الفعل ، وفى تصفية الأحداث من كل شائبة قد لا تمت إلى المغزى العام بسبب وثيق . ومن المعلوم أن من أبرز ما يميز المسرحية عن القصة المروية قدرتها على اختيار الأحداث ، وإذا كان الفن فى عمومه اختيارا للصفات الدالة الموحية فالاختيار فى فن المسرحية ألزم منه فى غيرها . فالكاتب المسرحى لا ينقل إليك كل ما يراه فى الحياة ، كما أن الرواية التمثيلية لا يمكن أن تكون بأى حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع . بل لعل أروع ما فى الفن المسرحى هذه الناحية التى يسمونها « الطاقة الإخبارية » Informing power وهى الطاقة التى تتمثل فى إختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة ، والتى تستطيع أن توحى إليك بالمغزى العظيم الملىء بالمعانى .

ويجرنا الحديث فى الفروق بين واقعية القصة وواقعية المسرح ، أو قل بين طاقة القصة وطاقة المسرحية فى نقل الحياة الواقعية إلى نظرية المحاكاة التى تحدث عنها أرسطو فى كتابه «الشعر» والتى كانت المبدأ الأساس الذى يرد إليه أرسطو كل تأليف فى الفن ، فالفن جميعه عند أرسطو يتألف من المحاكاة . ولقد أثارت نظرية المحاكاة هذه جدلا طويلا بين نقاد الأدب والمسرح ، وخاضوا فيها بحوثا مستفيضة على مر العصور ، وما زال النقاد حتى يومنا هذا يعودون إلى محاولة تفسيرها وشرحها كلما عن لهم الحديث عما يرونه فوق خشبة المسرح من مشاهد . أهى مشاهد قد حدثت بالفعل أم هى مهارة الكاتب أو

الشاعر جعلتك ترى الخيال مشابها لما يقع فى الحياة ؟

والثابت أن مرد نظرية المحاكاة هذه يرجع إلى أصول فلسفة عامة سادت عند اليونان فى عصورهم الأولى التى امتزجت فيها الفلسفة بالدين بالأدب . ولما كانت الفنون عند اليونان تابعة فى أصولها من الدين ، فقد تأثروا عند تفسيرهم لهذه الفنون ، وكتاباتهم فى نقدها بالمفهوم العام السائد المتأثر بفلسفتهم. وإذا عرفنا إلى جانب ذلك أن المسرح اليونانى القديم كان كثيرا ما يعتمد على عناصر ما وراء الطبيعة وإظهار القوى فوق البشرية وإشاعة عنصر القضاء والقدر وتصوير أعمال الآلهة ، بل وتمثيل ما دار فى حياتهم من خير وشر ، إذا عرفنا ذلك أدركنا لماذا أصر أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان على اعتبار الأصل الفلسفى العام لتصوير الشخصيات فى المسرحية ، بل وفى خلق كافة ألوان الإنتاج الفنى هو المحاكاة لا الخلق من العدم . والمفروض أن البشر لا يخلقون الطبيعة ولا الحياة ، والإنسان لا يمكن أن يخلق شيئا من لاشىء . والشخوص التى تصور الآلهة فى المسرحية اليونانية ليست هى الآلهة (وإنما شخوص يحاكون الآلهة . ومن ثم فإن خلق الشخصية الإنسانية التى تصورها المأساة اليونانية لا يجوز أن يكون خلقا من العدم ، لأن كلمة الخلق من العدم تتنافى مع أصول الفلسفة العامة لهؤلاء . من أجل هذا استعمل أرسطو كلمة « المحاكاه » ولم يستعمل كلمة الخلق، ولعل الذى أثار كل هذه الضجة حول كلمة المحاكاة أن أرسطو لم يحاول تفسير هذه الكلمة وتحديد أصولها عن طريق مباشر ، غير أن أرسطو قد استطاع ، بما لا يدع مجالا للشك، أن يوضح مفهومه عن الشعر بطريقة تمكننا من إدراك ما كان يقصده أرسطو بكلمة المحاكاة ، وذلك عندما قارن بين الشعر والموسيقى ، فهو وإن كان قد عرف الشعر بأنه ضرب من التقليد أو المحاكاة ، غير أنه استطرد فى شرحه الشعر ، وجعله مرادفا للموسيقى والرقص ولم يفعل كما فعل أفلاطون

عندما جعل الشعر ضربا من التقليد مرادفا للتصوير. وفرق كبير بين تشبيه الشعر بالتصوير وتشبيهه بالموسيقى ذلك أن تشبيهه بالتصوير يعطى فرصة لمن يبغى المغالطة أن يزعم أن التصوير مثال للتقليد الأعمى ، أما فى جعل الشعر مرادفا للموسيقى تحذير بأن التقليد فى الشعر ليس من قبيل التقليد الأعمى ، وليس من باب نقل الواقع وتسجيل الحياة كما هى ، وإلا فأى تقليد أعمى فى الموسيقى ؟ وهل يقع فى خاطر أحد أن تكون الموسيقى تسجيلا واقعيا أو حرفيا للحياة ؟ وهل الرقص تمثيل لحركات الإنسان الواقعية ؟ إن فى الرقص أحيانا مايمثل العواطف الإنسانية من غضب أو ثورة أو حب ولكن ما فيه من انسجام خاص ورشاقة فى الأداء لا يمكن أن يجعله تقليدا للحركات الطبيعية فى الحياة[1]

وإذن فقد وضع أرسطو حدا أمام كل من يريد أن يستغل الغموض الذى صاحب استعمال كلمة المحاكاة أو التقليد التى وردت فى تعريف أرسطو للشعر وفى تعريفه للمأساة . ومن ثم فنحن لايزعجنا أن نقرأ فى تعريف أرسطو للمأساة أنها « تقليد لعمل جدى كامل بنفسه له شىء من الخطر والأهمية[2] » لايزعجنا وصف أرسطو للمأساة بأنها تقليد ، لأننا أدركنا أن التقليد فى ذهن أرسطو لم يكن بأى حال من الأحوال ترديدا خالصا للواقع . ولقد حسم كولردج المشكلة كلها بكلمة واحدة ليس ثمة ما هو أبلغ منها فى المجال على حد تعبير الارديس نيكول فقد قال كولردج فى إحدى محاضراته « المسرحية ليست نسخة من الطبيعة وإنما هى محاكاة لها[3] » وواضح من كلمة كولردج هذه أنه لم يعد يخشى

---

(١) أنظر ص ٨٩ وما بعدها من كتاب قواعد النقد الأدبى للاسل ابركرومبى ترجمة محمد عوض محمد .

(٢) فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ١٨ ، والمرجع السابق ص ١٠٧ .

(٣) علم المسرحية تأليف نيكول وترجمة دريني خشبة ص ٣٢ ، وكولردج للدكتور محمد مصطفى بدوى .

من استعمال كلمة المحاكاة ، وأنه فطن إلى الاستعمال السليم لها ، فهي لم تعد عنده تحمل معنى التقليد الحرفي ، وإنما تحمل معنى الخلق الفني ، ذلك أن مشاهد الحياة الواقعية لا يمكن أن تبلغ إلى ذروة الإثارة والانفعال إلا بالفن ، فالفن وحده هو الذي يجعل المشاهد الواقعية التي لا إلهام فيها ، مشاهد ملهمة ومن ثم كان من أولى أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالعدسة المركزة التي تستقبل شعاعاً واحداً من أشعة الشمس وتجمعه ثم تجعل منه ضوءاً ، بل قل تضغط الضوء فتجعل منه وهجاً . فمجرد اقتباس قطاع من الحياة أو المجتمع لا يكفي ، كما أن الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة وتنحية ما ليس بالهام ليس هو كل شيء . وإنما العبرة برفع هذه الحوادث المختارة والهامة إلى ذروة الإثارة والفن . ونستطيع أن نصف القصة المروية من هذه الناحية ببعض ما وصفت به المسرحية . فللقصة المروية حق اختيار الأحداث الهامة ، ولها كذلك حق تنحية ما ليس بالهام ، ولها أن ترفع الواقع إلى مستوى الفن ، ولكن الخلاف كما سبق أن أسلفنا القول هو أن كاتب القصة المروية والشاعر الغنائي يكتبان غير مرتبطين بالقيود الصارمة التي تفرضها المسرحية . ويصوران أفعال الإنسان في صور لا يتحتم فيها ما يتحتم على كاتب المسرحية الذي يجب أن يتذكر بصفة دائمة أن المقصود بقصته إخراجها داخل مسرح مبنى له حدوده ، وأن من يقوم بأدائها على المسرح ممثلون من البشر لهم طاقتهم وأمام جمهور هو الآخر من البشر بكل ما في هذه الكلمة من معنى . وما دمنا قد حددنا الفن المسرحي بالممثل والمسرح والجمهور فقد حددنا بذلك نطاق عمل الكاتب المسرحي . ولننظر الآن في هذه العناصر الثلاثة : الممثل والمسرح والجمهور لنرى ما تفرضه من التزامات . خذ أولا الممثل : إن طبيعة كونه إنسانا من البشر يحتم على المسرحية أن تكون أفعالها في حدود

الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال الخارقة التى تقتضى لتمثيلها طبيعة غير طبيعة البشر فليس من حق المسرحية مثلا أن تجرى لك على المسرح أفعال الحيوان والطير ، أو أن تبالغ فى تصوير القوى الطبيعية ، أو أن تعالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الجادات والنباتات والعجماوات دورا أهم من دور الإنسان فهذا مما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به ومما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره (١) .

وقد تستعين المسرحية بابراز جوانب من قوى الطبيعة فتعطيك عند الاقتضاء رعدا مسرحيا أو تحاول بالأضواء والمؤثرات الصوتية أن تخلق لك العاصفة ، أو اضطراب البحر أو غير ذلك من المؤثرات ، ولكنها لا تستطيع ذلك إلا فى حدود ضيقة لأنها إن صورت لك الظواهر الطبيعية باعتبارها عنصرا أساسيا لا ثانويا ، فقد خرجت عن حدودها الطبيعية . وقد جرى الحوار فى بعض المسرحيات على ألسنة الحيوان والطير غير أن ذلك لا يهدم القاعدة ولا يشكك فى صحتها،على حد قول تشارلتون،فمن المعلوم أن الطير والحيوان هنا يمثلان أفعال الإنسان عن طريق الرمز . كذلك من حق المسرحية أن تدخل عنصر الأشباح والجنيات والساحرات ولكن ، على أن تجرى أعمال هؤلاء كما تجرى أعمال البشر ، وعلى أن تكون سلوكهم على المسرح سلوك الإنسان ، فلا يأتون من الخوارق ما لا تستطيعه طاقة البشر . إن نقاد الأدب وكثيرين من المخضرمين المعاصرين لم يعودوا يستسيغون ظهور الأشباح والجنيات على المسرح ، ذلك أن أذواق المعاصرين لم تعد تعترف بهذه الخوارق ، من أجل ذلك يعانى المخرج الحديث فى إظهار الشبح فى روايات هاملت وماكبث ، ومن أجل هذا يسقطون مشهد الجن من راوية

---

(١) فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٥ .

مجنون ليلى لشوقى عند تمثيلها . وليس يخفى أن مشهد الأشباح والجن كان أكثر تقبلا لدى اليونان ولدى المعاصرين لشكسبير منه فى أيامنا هذه . وذلك يرجع بطبيعة الحال إلى التطور الذى انتهى إليه المسرح الحديث ، فلم يكن مسرح اليونان ومسرح شكسبير ينزعان إلى الواقعية التى ينزع إليها المسرح الحديث ، وإنما كانا أقرب إلى التجريد والرمز. وسنعود إلى هذه النقطة عندما نتحدث عن تطور المأساة تبعا لحركة التطور التى سار إليها المسرح الحديث .

أما الآن فننتقل إلى العنصر الثانى من العناصر التى حددت نطاق العمل المسرحى ونقصد به عنصر المسرح ، ذلك البناء المسقوف الذى تنحصر فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضواؤها . وليس من شك فى أن وجود هذا البناء بإمكاناته هذه وطاقاته عامل كبير من العوامل التى تلزم كاتب المسرحية أن يحصر مناظر روايته وأفعالها داخل حدود هذا البناء المسقوف أو بمعنى آخر يجب أن تتناول الرواية من الأفعال ما يمكن حدوثه داخل الغرف ، وأن تهمل من الأفعال ما يحتاج إلى السهول والميادين الكبيرة أو العراء المكشوف . فمن الصعب جدا وعلى الأخص فى المسرح الحديث ظهور الغابات أو الحقول أو الجماهير المحتشدة أو المعارك الضخمة . كما أنه من المستحيل على كاتب المسرحية أن ينتقل بحوادثه وأشخاصه كيفما أراد ، إن ذلك قد يتاح لكاتب القصة الذى يهيم بك فى كل واد ، فتراه يجلس أشخاصه فى البيت ثم ينقلهم بعد صفحة إلى قمة جبل أو جوف طائرة أو ظهر سفينة ، وقل مثل ذلك فى السينما التى تستطيع فى لحظات قصار أن تحرك شخوص قصتها بين السماء والأرض وجوف البحر فى سرعة مذهلة ، كما تستطيع أن تصور لك جميع الظواهر الطبيعية . وأن تراها متحركة عاملة أمامك كما تراها فى الطبيعة بألوانها ووقائعها ، لا يستعصى عليها إظهار العواصف والزلازل والحرائق وسقوط الطائرات وصدام القطارات [1] ، ومن هنا يتضح لك مدى الحدود التى تفرضها

---

(١) أنظر فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٨ .

طبيعة ذلك البناء المحدود ذى الحجرات الذى هو المسرح على كاتب المسرحية .

وإذا تركنا المسرح إلى الجمهور وهو العنصر الثالث الذى أشرنا إليه سابقاً والذى لا يقل عن عنصرى الممثل والمسرح بأى حال ، ذلك لأننا لانستطيع أن نتصور مسرحية بلا جمهور ، نقول إذا عدنا إلى هذا العنصر وجدنا أن له هو الآخر من الالتزامات ما يجب أن يراعى . ومن أبرز هذه الالتزامات التى يفرضها الجمهور المشاهد على كاتب المسرحية أنه يحدده بزمن معلوم فلا يجوز أن يطول الزمن الذى تستغرقه المسرحية حتى لا ترهق أذهان المتفرجين وأبدانهم، فليس من المعقول أن يحضر الجمهور فى الساعة السادسة ويلبثون فى مقاعدهم حتى الساعة الحادية عشرة تتخلل ذلك استراحة أو اثنتان . وإذا جاز لجمهور أن يتحمل الإصغاء لمسرحية خمس ساعات متتالية لمرة واحدة فإنه لن يستطيع ذلك لمرتين أو ثلاث ، وإذا أهملنا طاقة الجمهور وضربنا صفحا عنها فكيف نهمل طاقة الممثل وعلى الأخص بطل المسرحية ، وهل تبلغ طاقته الحد الذى يمكث فيه على خشبة المسرح خمس ساعات متتالية ؟ وإذا استطاع ذلك ليلة فهل يمكنه أن يحتفظ بجهوده وطاقته لليلة القادمة ؟ الجواب بالنفى؟ومن أجل ذلك جرى العرف وفقا لما استقر عليه ذوق الجمهور فى خلال العصور المختلفة على أن يكون الزمن الذى تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث ساعات ، ومن ثم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التى تجرى فى هذا الوقت المحدد بطريقة تكسبها القوة والإثارة والتركيز .

هذه هى أهم الاعتبارات التى يجب على كل كاتب مسرحى أن يعمل لها حسابها ، وهى كما ترى اعتبارات قد تبدو خارجية ولكنها هى التى تحدد لك طبيعة المسرحية وتتحكم فيها . والبراعة فى هذا الفن لا تكون إلا باستغلال هذه العناصر مجتمعة إلى أقصى مداها وأن يكون الفنان بصيرا بالقوى الكامنة بعناصر

فنه بحيث يجعل من كل هـذه العناصر كلا متناغما ، على ألا يشعر المتفرج بأن هذا العمل هو حاصل ضرب هذه العناصر جميعها ، وإنما يدركها برمتها كما يقول برناردشو وهو لا يشعر بها تقريبا ، شأنه فى ذلك شأن من يستنشق الهـواء أو يهضم الطعام .

بهذه النظرات التى قدمناها نكون قد وضعنا بين يديك السمات الأساسية التى تتميز بها المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية . غير أن الذى قدمناه لم يكن كل شىء فهو قد يدل أكثر مايدل على الصورة الظاهرية للمسرحية ، ولا بد أن نقف وقفة عند الأداء الداخلى للسرحية . ولعل أبرز هذه الجوانب الداخلية جانب التأثير الدرامى الذى ينشأ من اختيار الحوادث الدرامية ، وهنا يلزم تحديد مدلول كلمة دراماودرامى . وقد ينفعنافى هذا التحديد أن ننظر فى استعمال الكلمتين ، فكلمة دراما تستعمل بمعنى المسرحيـة التى تقـدم للجمهور فى مسرح ، أما كلمة درامى أو Dramatic فالثابت أن لها مدلولا لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفا للصورة المسرحية ،ذلك لأنها تستعمل فى الحياة العادية بمعنى الشىء غير المتوقع،والذى يهز المشاعر هزة خاصة . أما عن طريق الصدمة أو المفاجأة ، ويتحدث الارديس نيكول فى كتاب علم المسرحية The Theory of Drama عن استعمال الكلمة فى هذا المعنى فيقـول « إن لكلتا الكلمتين مسـرحيـة Drama ومسـرحى Dramatic استعمالا أكثر امتدادا وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى فأنت تقرأ فى الصحف عن لقـاء مسرحى مؤثر بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل ثم يتحدثون عن هذا اللقاء ، وكيف أن ابنين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما البعض منذ ثلاثين سنة بعد شجار سخيف ، وبعد أن طعن كل منهما فى السن ، إذا بهما يلتقيان لقاء مفاجئا فى فندق ريفى صغير ، ويتكلم كل منهما مع الآخر كما يتكلم الغرباء ، ثم إذا هما يكتشفان

أنهما أخوان فيصفح كل منهما عن أخيه ويتصالحان »[1] .

من ذلك المثل يتضح لك المضمون الخاص لكلمة درامى لدى جمهور الناس ، فهى تستعمل لوصف المشهد الذى يتضمن هزة خاصة فى المشاعر، ويثير عن طريق الصدفة والمفاجأة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادى. والذى حدا الجمهور أن يستعمل الكلمة تلقائيا بهذا المعنى مفهومه الخاص لما تدل عليه الدراما من معنى ، وما ينبغى أن تحتوى عليه من الأفعال ،فهو يتوقع إذن عند مشاهدته لمسرحية أن يصادف فيها من الأحداث غير المتوقعة ما يثير مشاعره ويحرك إنفعاله . ونظرة واحدة إلى فن الدراما يؤكد لنا أن مفهوم الجمهور وإستعماله لكلمة Dramatic مفهوم صحيح فيجب أن تمدنا المسرحية بسلسلة من الهزات أو المفاجآت التى تختلف حدتها باختلاف حدة الانفعال الناشىء عن هذه الأحداث . ومسرحية كمسرحية أديب لصوفوكليس مليئة بمثل هذه المشاهد الدرامية ، فلقاء أوديب ليتريسياس واتهام الأخير له بأنه هو مقترف الإثم الخطير ، وأنه هو قاتل أبيه ثم لقاوءه بعد ذلك بالراعى والرسول ، كل هذه مواقف مفاجئة بل قل صدمات مثيرة للغاية . وإذا نظرت إلى مسرحية هاملت فستجد فيها مثل ما وجدت فى أوديب من أحداث درامية : من ذلك عودة والد هاملت فى صورة شبح ،ثم تظاهر هاملت بالجنون ثم قتله لبولونيوس ثم عنصر التباين بين هاملت وفورتنبراس . ومن ثم يمكننا أن نضيف إلى السمات السابقة التى ذكرناها هذه السمة الجديدة وهى إستخدام هذا العامل غير المتوقع والذى من شأنه أن يؤدى إلى الصدمة العاطفية أو الذهنية ويبعث فى المتفرج حدة الانفعال بالأحداث .

بقى بعد ذلك أن نميز الفرق فى استعمال اللغة واستغلالها بين المسرحية وغيرها ،

---

(١) علم المسرحية ص ٤٤ الأرديس نيكول ترجمة دريني خشبه .

وذلك أن اللغة كما قلنا فى بداية هذا البحث هى الصورة التى تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا باعتبار أن اللغة هى مستودع عواطفنا وأفكارنا ، وأنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبى . وعلى الرغم من أن الخصائص الفنية التى تبعث الروعة والجمال فى العبارة الأدبية هى عناصر مشتركة ، سواء أوردت هذه العبارة فى قصيدة غنائية أم مسرحية ، غير أن للغة فى كل فن طريقتها فى الإيحاء . ونحن لا نستطيع أن نحكم بالجودة على عبارة فى المسرحية إلا بمقياس المسرحية . فكما أن أجمل القصائد الغنائية هى ما استطاعت أن تجود فى صفتها الغنائية التى هى استغلال إمكانات اللفظ إلى أبلغ حدود الاستغلال للتعبير عن تجربة الشاعر الذاتية ، فكذلك أجود المسرحيات هى ما استطاعت أن تجود فى صفتها المسرحية . وخير مثال نسوقه هنا للتفريق بين إمكانية اللغة فى القصيدة الغنائية وإمكانيتها فى المسرحية المثال الذى أورده تشارلتون من رواية هاملت فقد وصف هاملت العالم الآخر فى لحظة من لحظات التأمل المجردة فقال :

« العالم المجهول الذى من حدوده لا يؤوب مسافر » [1] فإذا أنت قرأت هذه العبارة وعلى الأخص فى لغتها الانجليزية تشعر أن الشاعر قد أجاد التعبير ، ذلك لأنها فوق قدرتها الموسيقية قد صورت لك العالم الآخر فى صورة صادقة . فجمعت من خصائص هذا العالم صفتين : الأولى أنه عالم مجهول بكل ما فى الكلمة من معنى ، والثانية أنه عالم منفصل انفصالا تاما عن عالمنا ، لأنه عالم لا يؤوب منه مسافر ، وبذلك تستطيع أن تحكم على عبارة شكسبير هذه بالجودة الفنية باعتبارها شعرا وشعراء فحسب ولكن مدلول

(1) The undiscovered country from whose bourns no travellers return.

هذه العبارة لا يقف عند هذا الحد فى الرواية المسرحية ؛ ولو كان الباعث على روعتها أنها جاءت صادقة فى التعبير عن العالم الآخر لأدى ذلك إلى التناقض ، فالثابت من القصة أن هاملت كان قد رأى أباه بالفعل وشاهده وهو يأتيه من العالم الآخر مرتديا الرداء الذى كان يرتديه وهو ملك ، حدثت هذه المقابلة بين هاملت وأبيه قبل لحظات من نطقه لهذه العبارة ، وإذن فقد كان وصف هاملت للعالم الآخر وصفا كاذبا بالقياس إليه أو بالقياس إلى تجربته هو الخاصة لأن أباه قد آب اليه من حدود العالم المجهول .

ونظرة إلى الشعر فى يد شكسبير تفسر لك الموقف ، فالشعر عنده لم يكن مجرد قالب خارجى ينصب فيه المضمون اللغوى ، بل لقد كانت الصور البيانية والاستعارات عنده أداة طيعة للتعبير عن لفتات النفس وخوالجها ووسيلة حية لتلوين المسرحية وإبراز مغزاها العام . فهذه العبارة التى وصف بها هاملت العالم الآخر ، وإن لم تصدق من جانبها الواقعى ، فقد صدقت تماما فى الدلالة على نفسية هاملت ، فهاملت كما هو واضح من السياق العام للمسرحية شخصية غنية جدا بتفكيرها وعقلها فقيرة جدا بأعمالها وإرادتها . إنها شخصية تمثل شلل الإرادة أمام قوة العقل ، فهى من هذا النوع من الأشخاص الذين إذا انصرفوا إلى تأملاتهم صاروا عقلا خالصا مفصولا عن الجسد وتجاربه . وهذه هى مأساة هاملت الحقيقية إنه رجل فكر وليس رجل عمل ، ومن ثم فقد كان لا بد أن تصدر من هاملت هذه العبارة ، لأنه حين خلا إلى نفسه يتأمل العالم الآخر فرت عنه تجربته الشخصية المحسوسة . وعلى ذلك فالعبارة قوية لا لأنها صدقت من حيث التعبير الشعرى فحسب ولكن لأنها أضافت إضافة رائعة حين أبرزت هذا الجانب العميق من شخصيته وألقت الضوء على نفسيته [1] .

---

(١) اقرأ الفصل الثالث من فنون الأدب لتشارلتون ترجمة زكى نجيب محمود .

ومن الذين أبانوا عن الدور الذى تلعبه اللغة وصورها فى الدلالة على المغزى العام للمسرحية زميلنا الدكتور مصطفى بدوى فى كتابه « دراسات فى الشعر والمسرح » فقد كشف عن العلاقة الإيجابية بين الصور الشعرية التى يستخدمها شكسبير ،وبين مدلولات مسرحياته والجو الخيالى العامالذى يسودها ويحدد مغزاها يقول :

« غالبا ما تتردد فى التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة حتى تسود المسرحية بأسرها . هـذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئى للموقف التراجيدى الذى تدور حوله المسرحية .

فنى مسرحية « هامت » مثلا نجد أن التشبيهات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام ، وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هامت والعلة التى نزلت بالمملكة بمقتل أبيه ، وفى ماكبث فضلا عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية نلاحظ صورة معينة تتردد فىالتعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعى الانتباه حقاً ، وهى صورة رجل يرتدى ثياباً ليست ملكه فهى فضفاضة واسعة لا تلائمه ، وهذه بدورها ليست إلا صورة مركزة لموقف ماكبيث نفسه الذى اختلس العرش من ملكه بعد قتله ولم يكن كفئاً له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التى تفترس غيرها ، وهى صورة عن طبيعة الشر الذى يسود عالم المسرحية وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه وتعكس ناموس الغابة الذى يتميز به مجتمعها ... وهكذا فنى كل من هذه المسرحيات جو خيالى خاص تنبع منه شخصياتها على نحو طبيعى، وعالم شعرى محدد تتحرك فيه كما نتحرك نحن فى عالمنا الطبيعى [1] .

ومنهذه الأمثلة وغيرها يتضح لك أناللغة فى المسرحية بصورها وتشبياتها

وبالقوى الكامنة فى ألفاظها لا تحقق الأسلوب الشعرى الغنائى وحده، وإنما تخدم غرضاً أساسياً من أغراض المسرحية وتضيف إضافات فعالة فى تلوين الشخصية الإنسانية وإشاعة الجو العام السائد فى المسرحية، وإبراز المغزى أو الدلالة الخاصة التى تتوافر لمسرحية دون أخرى، وهذه هى التى تساعد المخرج أو الناقد فى التقاط ملامح الشخصية، وإدراك المفهوم العام للمسرحية.

وليس الدور الذى تلعبه اللغة فى المسرحية يقف عند هذا الحد بل يأتيك بعد ذلك عنصر الحوار الذى ينبغى أن يلائم بين نفسه وبين موضوع المسرحية وروحها، وإذا كان للحوار بعض الشأن فى القصة المروية فله كل الشأن فى المسرحية فهو هنا الوسيط الوحيد للتعبير سواء أجاء نثراً أم شعراً. وإذا عدنا بذاكرتنا إلى صورة العدسة المركزة للضوء، والذى أشرنا إليها فى سياق الحديث عن أفعال المسرحية لأدركنا من ذلك أن أدق الحوار وأصلحه هو ما جاء مضغوطاً وموحياً فى الوقت ذاته، فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التى تكشف عن الطبائع هى العناصر الأساسية للحوار الجيد. وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيراً دائماً، فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان أحدى الشخصيات صحيفة بأكملها، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين والذى يحدد طول الحوار وقصره مواقف القصة نفسها. فحوار أوديب وهو يخاطب الشعب أو وهو يرد على كاهن زوس، غير حواره وهو يكشف عن الحادثة فى التحقيق الحاسم السريع الذى يجريه مع الراعى والرسول، وكذلك خطبة أنطونيو أو خطبة بروتس فى مسرحية يوليوس قيصر أكثر استطراداً وطولا من الحوار الذى جرى أثناء مقتل يوليوس قيصر فى المسرحية ذاتها. فلكل موقف حالته النفسية التى تحدد طول الحوار وقصره، ومع ذلك فلا بد أن تتوافر له فى الحالتين صفة التركيز والبعد عن الحشو والكلمة والزائدة أو المعنى المكرر، وكما يختلف الحوار فى الطول

والقصر تبعاً للمواقف ، يختلف كذلك فى الدلالة على عقلية المتكلم ومستوى ثقافته،ويختلف كذلك من ذهنية إلى ذهنية . فليس من المعقول أن يكون الحوار الذى يصدر على لسان هوراشيو فى مسرحية هامت هو نفس الحوار الذى يصدر عن حفار القبور فى المسرحية ذاتها ، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن حوار المسرح ليس هو حوار الحياة العادية ، ومهما أوغلت المسرحية فى الواقعية فلن يكون حوارها بأى حال مطابقاً لحوار الحياة اليومية . فصحيح أن تصوير بعض الشخصيات يحتاج إلى لهجات اصطلاحية معينة ، وأن أمانة الكاتب وواجبه تفرضان عليه أن يكون واعياً بلهجة الشخصية التى يصورها ، وقد يلجأ فى ذلك إلى لغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة هذه الشخصية ، وحتى لا يجرى على لسانها لغة تبدو واضحة الشذوذ بالقياس إلى مستوى تفكيرها ووسطها الاجتماعى . نقول إن الكاتب قد يلجأ الى مثل هذا ، بل هو سيلجأ حتما ، ولكن ليس معنى هذا أن لغة الحياة اليومية هى أصلح اللغات للمسرح لأن بعض ما نقتبسة من حوار الحياة العادية قد يكون أسخف ما يكون تصويرا لموقف من المواقف . فالعبرة دائما بالاختيار والغربلة ، وكما أن الفن لازم فى اختيار الأحداث فهو كذلك لازم فى اختيار الحوار ، ومن ثم فالحوار لابد أن يقوم قبل كل شىء على الذوق والمهارة الفنية بمعنى أنه الثمرة الناضجة التى يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروى [١] .

وبعد فقد أجملنا لك فيما سبق أهم العناصر المميزة لفن المسرحية ، وخططنا لك الحدود التى يجب أن تلزمها ولا تتعداها.وبقى علينا أن نعرفك ببعض صور

(١) إقرأ عن الحوار الفصل الذى كتبه الأرديس نيكول فى علم االمسرحية وكذلك الفصل الذى كتبه توفيق الحكيم فى فن الأدب .

المسرحية وأشكالها والفروق التى تكون بين أنواعها المختلفة ، وقد لا يسمح المجال هنا بالخوض والإفاضة فى هذا الموضوع ، ولكننا سنكتفى بإبراز بعض السمات التى تفرق بين نوعين أساسيين من صور المسرحية وهما المأساة والملهاة .

ونحن إذا أرجعنا البصر إلى نشأة الرواية المسرحية وتطورها فى تاريخ الآداب الأوربية فسنجد أن المأساة قد احتلت المكانة الأولى ، وكان لها الرجحان على الملهاة فى العصور الأولى من هذا التاريخ ، ثم تعادلتا من حيث الأهمية والمكانة فى عصر النهضة الأوربية ، ثم أخذت الملهاة فى عصرنا الحديث تطغى على المأساة وتسود عليها . والسبب فى هذا التطور مرده فى الواقع إلى عاملين أساسيين : العامل الأول يرجع إلى الفرق بين طبيعة كل منهما ، والعامل الثانى يرجع الى التطور الذى صادف المسرح كبناء من جانب والذى صادف عقلية الإنسان فى العصر الحديث من جانب آخر .

والفرق بين المأساة والملهاة ليس كما كان يقال هو الفرق بين خاتمة كل منهما ، فإذا انتهت الرواية بفشل بطلها وموته كانت مأساة ، وإذا انتهت بفوز البطل وظفره بمن يحب فهى ملهاة . وإنما المسألة تتعلق باتجاهين مختلفين تمام الاختلاف . وما النهاية أو الخاتمة فى كل من النوعين إلا نتيجة طبيعية تحتمها ما فى الكون كله من سببية مطردة ، فإذا توافرت الأسباب لابد من توافر المسببات فى أثرها . والنتائج التى تنتهى إليها كل من المأساة والملهاة ليست إلا نتائج لازمة تتفق وطبائع الأشياء . أما التماس الفرق بين النوعين فالأولى أن يكون فى الانطباعات التى يتركها كل منها فى جمهور النظارة وفى تباين منحيها فى بسط حقائق الحياة والكون . وقد اتفق الناس منذ أقدم العصور على أن المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه ، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض ، أو بين المادية والذهنية معا ، وتستخدم

لذلك الشخصيات العظيمة . أما الملهاة فهى تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والأنثى،أو بين الفرد والمجتمع وتستخدم لذلك الشخصيات الأكثر اتضاعا . على أن الشيء الذى يجب أن يتوافر فى كليهما ، فضلا عما فيهما من عمق ورسم للشخصيات هو الجو الذى يضفى على الشخصيات جميعها صبغة فريدة ولونا طاغيا يكسبها صفة الشمول ،ويحقق مايسميه نيكول بالروح العالمى الشامل أو ال Universality ومعنى هذا الروح العالمى الشامل هو مانلسه فى جميع المآسى والملاهى العظيمة من الشخصيات والحوادث المتصلة بطريقة ما بالعالم الذى نعيش فيه ، فلا تكون الحوادث والأشخاص بمعزل عنا ، ولا تكون الشخصية شخصية مستقلة بل نموذجا بشريا له من السمات الإنسانية ما يجعله عاما وشاملا . وإذا كانت المأساة تتفق مع الملهاة فى تحقيق هذا الشمول فى الشخصيات فإنهما يختلفان فى روح كل منهما ،وما يتركه هذا الروح من تأثير فى نفوس جمهور المشاهدين. فالمأساة تختار موضوع الخصومة والشقاء وتعاسة الإنسان ووقوعه صريعا أمام قوة من القوى التى لا يملك تجاهها دفعا ولا مقاومة ، ومن أجل ذلك تحتم أن يكون موضوعها موضوعا مثيرا للرهبة والجلال ، وأن تنتهى نهاية غير سعيدة، على أن يكون الشعور السائد لدى جمهور المشاهدين أن القوانين التى تتحكم فى حوادث المسرحية ،والتى تقود البطل إلى مصيره المحتوم هى ذات القوانين التى يسير بمقتضاها الكون كله ، فلا يمكن أن تكون الأحداث التى أدت إلى موت البطل أحداثا عرضية ، كما لا يجوز أن تشعر أن موته قد جاء بعامل الصدفة الذى لا يتفق مع القوانين الكونية ، فلا ينبغى مثلا أن يجيء موت البطل عن طريق اصطدامه بعربة أو قطار ، فهذه نتيجة قد لا تتفق وطبائع الأشياء إلا إذا كان المؤلف قد راعى أن اصطدام السيارة أو القطار كان نتيجة لمئات الأسباب قبلها،وأن الأحداث كانت تجرى منذ بدء الرواية على هذا الأساس ،

على أساس أن تقود إلى هذه النهاية . وإلا فإن موت البطل تحت عجلات القطار يصبح شذوذا وخروجا على القانون الطبيعى وعلى المألوف . ومن هنا ندرك لماذا اشترط أن تكون خاتمة المأساة نتيجة حتمية لا مفر منها ، أما أن يلجأ الفنان إلى عنصر القدر ليسعفه بموت بطله عندما يفلس فلا يجد فى حوادث الروايه نفسها ما يسعفه فهذا انحراف يسم المأساة بالضعف والفشل . من أجل هذا أخذوا على شكسبير اعتماده على عنصر القدر فى رواية روميو وجولييت ، يقول تشارلتون :

فمثلا قد يصيح مشاهد إذ يرى روميو قد هب بقتل نفسه إلى جانب ما ظنها جثة جولييت ، أقول قد يصيح مشاهد من مكانه محذرا روميو ألا يتم فعلته لأن جولييت فى حالة من التخدير وليست بميتة، فتكون هذه الصيحة نقدا سليما نوجهه إلى رواية شيكسبير « روميو وجولييت » لأن هذا الصائح لم يحس من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يداه بل شعر أنه موت ظالم وقع فى غير موضعه، وإن كان هذا هكذا فالرواية ضعيفة بغير شك من هذه الناحية » [١] .

وذلك لأن الجمهور لا يعترف بالصدفة العمياء ، كما لا يعترف بالنهاية التى تقع لغير سبب أصيل متصل بقوانين هذا العالم الطبيعية ، أو قل متصل بالقوة العليا المدبرة المسيطرة على هذا الكون ، فقد كانت « ربة الانتقام » عند اليونان القدماء هى القوة التى يخضع لها البشر ، أما فى العصور الوسطى فقد رمزوا لهذه القوة العليا برموز الخير والشر والضمير والتوبة ، بل زادوا فى ذلك وجسدوها وجعلوها تظهر على المسرح ، واعتبروا الممثلين رموزا ترمز لها . أما عند اليونان فلم يكن لربة الانتقام شخص يمثلها على المسرح

(١) فنون الأدب ص ١٦٦ .

وإنما كانت شيئا يدرك ولا يحس ، شيئا يجعلك تدرك أن العالم الذى تتحرك فيه المأساة عالم تسيره القوانين الطبيعية التى لاتتخلف ، وأظهر مثل على ذلك مأساة أوديب لصوفوكليس ، فقد قتل أوديب أباه وتزوج من أمه على غير علم منه. وعلى الرغم من أنه اقترف هذين الإثمين الفظيعين دون علم سابق، غير أن القوة السماوية العليا لم تكن لترضى أن تمر جريمة شنعاء كهذه دون عقاب، وكان لامناص من التكفير عنها ، ولا يهم إذا جاء أوديب مجرد أداة أو وسيلة، فما دامت القوانين العليا قد أوذيت بهذه الفعلة النكراء فلا بد أن ترد عن نفسها هذا الأذى ، ولا مناص من أن يكفر الآثم عن إثمه فانتقم أوديب من نفسه وفقأ عينيه ونفى نفسه عن المدينة .

وإذا انتقلنا إلى عصر شكسبير وجدنا أن القوة العليا التى تسيطر على مجرى الأحداث فى مآسيه تختلف عنها عند اليونان ، فمآسى شكسبير مآس تنبع من داخل الشخصية الإنسانية ، فالذى يسوق البطل إلى نهايته المحتومة قواه الداخلية ، أو قل طبيعة خلقه على هذه الصورة دون سواها ففردية البطل أو عناصره المكونة لشخصيته هى التى جعلته يقف هذا الموقف أو ذاك . هى التى حددت سلوكه وانتهت به إلى الموت .

من أجل ذلك كانت لشخصيات شكسبير وفهم منحنيات نفوسها وتجاعيد ملامحها الأهمية الأولى التى يعتمد عليها الدرامى فى فهم مسرحياته ، على أننا لا ننسى أن رسم الشخصية لم يكن كل شىء ، وإنما المهارة فى وضع هذه الشخصية ذات الصفات المميزة فى المواقف الصحيحة المحكمة التى لا تستطيع منها فكاكا هو الذى يخلق المأساة ، ومن أجل ذلك قالوا « فى وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل وعطيل مكان هاملت حتى لا تجد بين يديك مأساة مطلقا » (١) وعلى

(١) ص ٢٦٠ من علم المسرحية .

الرغم من اعتماد مآسى شكسبير على نماذج شخصياتها وعلى المواقف التى توضع فيها هذه الشخصيات ، فهى ما تزال تخضع للقوانين الطبيعية لهذا العالم وتدور فى فلكها ، فالبطل يلقى مصيره نتيجة لمواجهته للقوى التى هى فوق مستطاعه ، وينال ما يتحتم عليه أن ينساله إذا كان على هذه الصورة وواجه هذه الظروف .

أما المآسى الحديثة فقد خرجت عن هذا المجال الكونى الذى يميز المأساة الصحيحة ويصبغها بصبغة الضرورة التى لا مناص منها . ذلك أن بعض هذه المآسى الحديثة قد اعتمدت على الصراع الذى يكون بين الفرد والنظم الاجتماعية الفاسدة ، أو بين الفرد والنظم الاقتصادية أو القضائية . صحيح أن النظم الفاسدة سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم قضائية يمكنها أن تصرع الأفراد وأن تنتهى بفجيعة إنسانية ، غير أن المسألة ليست فى مجرد توفير الصراع بين (الفرد) وهذه النظم ، وإنما المهم والأساسى أن يشعر الجمهور عند مشاهدة مأساة من هذا النوع أن مثل هذه النظم هى من قبيل النظم الثابتة التى لا تتغير ولا تتبدل ولا تتخلف حتى تتوافر صفة الحتمية ويبرز عنصر الضرورة التى لا مناص منها فتحقق المأساة . أما إذا شعر الجمهور بأن البطل كان ضحية نظم ليست ثابتة ولا تمت إلى نظم الكون الصارمة المطردة وقوانين الطبيعة ، وأن الأسباب التى من أجلها لقى البطل مصيره المحتوم كانت أسبابا عرضية عابرة تتعلق بنظام قائم لا يلبث أن يزول ، فإن المأساة فى هذه الحالة تكون قد فقدت أساسا أصيلا من أسسها لأن الشعور بحتمية الفجيعة سوف يفتر مادامت أسبابها غير ثابتة وغير لازمة .

هذا التطور فى طبيعة المأساة الحديثة هو الذى قلل من أهميتها . صحيح أن بعض مآسى إبسن وبرناردشو قد نجحتا ، ولكن نجاحهما راجع إلى أنهما

استطاعا أن يوهما الجمهور بأن يعتبر البيئة الاجتماعية بنظمها الحالية جزءاً من نظام الكون ليس إلى مرده من سبيل .

وهكذا نرى أن تحول المسرحية الحديثة إلى معالجة شئون المجتمع قد حول من اتجاه المأساة، فإذا أضفنا إلى ذلك ميل المسرح نفسه نحو الواقعية بحكم تطوره عرفنا لماذا تحولت السيادة من المأساة إلى الملهاة .

وإن نظرة إلى المسرح اليونانى الذى كان يتسع لثلاثين ألف متفرج والذى لم يكن معداً كما هو معد اليوم ، فلم يكن لديه المناظر المرسومة التى تعلق على جدران المسرح والتى تنبىء عن مكان الأحداث وزمانها ، وإنما كانوا يرمزون للزمان والمكان باعتبارهما حقيقتين مجردتين ، نقول أن نظرة إلى هذا المسرح تجعلنا ندرك أنه أنسب المسارح لعرض المأساة ،لأن مثل هذا المسرح سيجعلنا مغمورين بالضخامة والجلال اللذين هما من ألزم الأجواء للمآسى القديمة ، أما فى عصر شكسبير فقد تطور المسرح بعض التطور ولكنه ظل محافظا على الرمزية ، فثمة شجيرة توضع فى مؤخرة المسرح تشير إلى مكان الغابة ، وأحيانا ما توضع بعض لافتات فى جوانب المسرح للدلالة على المكان المعين . وهذه الرمزية فى مسرح شيكسبير تدل على أن شخصياته كانوا طلقاء من حدود الزمان والمكان ، وأنهم أفراد يمثلون الشمول العام الذى لايجعل سلوكهم يرتبط بجغرافية المكان أو تاريخيته ، وإنما يصدرون عن العالم الروحى الذى تمثله شخصياتهم . أما المسرح الحديث فقد أصبح بهذا البناء المسقوف الضيق المغلق الملىء بالمؤثرات الصوتية والضوئية والمزود بالمناظر وبوسائل الإيهام المختلفة . وقد نجح فى الملاءمة بين هندسته وهندسة بواطن الدور والمبانى ، وصور الغرف والبيوت والفنادق وكل هذه محاولات من المسرح الحديث ليكون واقعيا بقدر المستطاع . هذه النزعة إلى الواقعية هى

التى مهدت السبيل إلى ظهور الملهاة وتثبيت مكانتها .

تتضح لك العلاقة بين الملهاة والواقعية إذا عرفت أن المجال الذى تدور فيه الملهاة هو مجال اجتماعى واقعى ، وأن من شأن الملهاة أن تعالج عادات الأشخاص التى قد تتفق مع أوضاع المجتمع أو تتعارض معها ، فالملهاة تحاول أن تبرز الصفات المميزة لسلوك شخص خارج عن المجتمع ، وتضعها جنبا إلى جنب مع نظم المجتمع وتقاليده . ومن هذا التعارض بين سلوك الشخص وتقاليد المجتمع ينشأ الصراع فى الملهاة ، ومن ثم فإن العالم الذى تتحرك فيه الملهاة تسيره التقاليد، أما العالم الذى تتحرك فيه المأساة فتسيره القوانين الطبيعية التى لا تتخلف كما يقول تشارلتون . ولما كانت التقاليد التى يخرج عليها بطل الملهاة هى التقاليد السائدة فى مجتمع ، فإن الملهاة تعتبر صورة معنوية للمجتمع أو هى على الأقل تصور من المجتمع بعض جوانبه الخاصة وتقع على بعض النماذج والطبقات المنحرفة وتعاقبها بالضحك . ولكى يكون لهذا الضحك مغزى أعم وأشمل من مجرد تعلقه بأشخاص محدودين على المسرح فقد عمد كتاب الملاهى إلى اختيار بعض النماذج البشرية التى تتوافر فيها صفات بعينها لا تقف عند حدود أمة دون أمة ولا تنحصر فى مجتمع دون مجتمع ، لأن المجتمع فى الحقيقة فكرة لا مجموعة من الناس ، وهو وإن كان مجموعة من التقاليد والعادات والآراء إلا أنه قد يطلق على مجموعة صغيرة وقد يشمل الإنسانية جمعاء . من أجل ذلك استطاعت بعض الملاهى أن تشتمل على سمات وملامح إنسانية عامة ، وهذا النوع من الملاهى يتناول الطباع العامة كالبله والنفاق والبخل وغيرها . فرجل العجائب والمنافق والبخيل والأبله الذى يزهو بذكائه والمقامر كل هذه شخصيات لا تختص بها أمة واحدة دون أخرى . وهكذا نرى هذا النوع من الملاهى يحل النمط محل الفرد ولذلك يسمى هذا النوع بملهاة

الطباع أو الأنماط . ولكى ندرك الفرق بين الشخصية والنمط نأخذ مثلا شخصية فولستاف ، فهو وإن كان شخصية مضحكة فكاهية فى مسرحية هنرى الرابع لشيكسبير إلا أنه يتطور إلى شخصية جامدة خاصة به هو ، إنه يصبح فردا عاديا نشعر بالحزن عند نبذه ، فهو هنا شخصية وليس نمطا . أما إذا انتقلت إلى فولستاف الآخر فى رواية الزوجات المرحات Merry Wives of Windsor فستجد أن فولستاف فى هذه الملهاة لايزيد على كونه نمطا مثله، مثل البخيل لموليير ومثل المفتش العام لجوجول ، والمحتال فى مذكرات محتال لاوستروفسكى .

وبعد، فما الذى يثير فينا الضحك عند مشاهدة ملهاة ؟ إن منشأ الضحك موضوع كتبت فيه مباحث مثيرة عرض لها فلاسفة مثل برجسون وشوبنهاور . وعرض لها النقاد من أمثال بن جنسون وهازليت . وسر الضحك عند هؤلاء يكمن فى المفارقات أو قل عدم التناسب الذى ينشأ من حقيقتين متعارضتين أو من فكرتين أو كلمتين أو من اصطدام شعور بشعور آخر، وهناك ضحك ناشىء من عدم الملاءمة الجسدية ، وضحك آخر ناشىء عن النقص الذهنى،كما أن ثمة ضحكا ينشأ من المواقف المترتبة على الصدفة أو المفاجأة . والضحك فى الملهاة عنصر أساسى متصل بالمدلول العام الذى تهدف إليه الملهاة.فمن واجب الملهاة أن تعاقب البطل الذى يخرج على تقاليد طائفة محدودة أو الذى يخرج على أوضاع الجنس البشرى كله ويتحدى ما يمليه الإدراك الفطرى السليم حتى يصبح سخرية الناس وموضع لمزهم وتهكمهم . ذلك لأن من أول أهداف الملهاة أنها تبصرنا بالطريقة التى نحيا بها حياة سليمة مستقيمة ، وعلامة الملهاة الجيدة فى فنها هى هذه النظرة الصادقة التى تفرق فيها بين السوى والملتوى بين المألوف والشاذ . علامتها هى إرهافها لحواسنا أرهافا يشعرنا بما يقع من تناقض بين حماقة الحمق وبين ما يستوجبه الواجب والإدراك الفطرى السليم . وكم من فكرة لنا رسخت فى

أذهاننا بحكم العرف القوى، ولم نتبين سخفها وغضاضتها إلا حين تعرض لها كاتب مثل موليير أو شو فوضعها أمام عقولنا جنبا إلى جنب مع أشباهها ، فظهرت لنا فيها أشياء لم تدر بخلدنا من قبل ، وبهذا اهتز أساسها وترنح بناؤها وقد كان متينا مكينا » (١).

---

(٢) ص ١٧٤ من فنون الأدب .

مراجع البحث

مراجع أوربيـة :

HERMAN OULD, THE ART OF THE PLAY.
HUXLEY (A), TRAGEDY AND THE WHOLE TRUTH.
MURRAY (G), ANCIENT GREEK LITERATURE.
NICOLL (A), BRITISH DRAMA,
THEORY OF DRAMA,
WORLD DRAMA.
L. S. POTTS, COMEDY.
CASSELL'S ENCYCLOPÆDIA: TRAGEDY, DRAMA, COMEDY

مراجع عربيـة :

(١) أبركرومبى (لاسل) : قواعد النقد الأدبى ترجمة محمد عوض محمد
(٢) أرسطـــو : كتاب الشعـر ترجمة عبد الرحمن بدوى
(٣) بدوى (محمد مصطفى) : ١ ـ دراسات فى الشعر والمسرح ٢ ـ كولردج
(٤) برجسون : الضحـــك
(٥) تشارلتون : فنون الأدب ترجمة زكى نجيب محمود
(٦) توفيق الحكيم : فن الأدب
(٧) رشاد رشدى : مختارات من النقد الأدبى المعاصر
(٨) ستانسلافسكى : إعـداد الممثل ترجمة محمد زكى العشماوى
(قسطنطين) : ومحمود مرسى
(٩) نيـكول (ألارديس) : عـلم المسرحية ترجمة درينى خشبة

أسطورة أوديب عند صوفوكليس

عرض وتحليل :

فى القرن الخامس قبل المسيح ، فى أثينا ، فى فترة مليئة بالنشاط والثقة ، وفى عهد من الحياة الديموقراطية المثقفة ، يسود فيها نوع من الدين الناشىء عن عقيدة ويكثر فيها محصول الأساطير الشعبية الغنية بالخيال والفكر . وفى وقت كان الشعر والدين والفلسفة لم ينفصل الواحد منها عن الآخر بلغ فن المأساة اليونانية قمة لم يشهدها عصر من العصور حتى فى أثينا نفسها لدرجة أنه بعد موت صوفوكليس وإيروبيدس . فى عام ٤٠٦ قبل المسيح كتب أرسطوفان فى السنة التالية ملهاته المسماة بالضفادع التى ذهب فيهـا الإله ديونيسوس إلى العالم الآخر ليسترد واحدا من شعراء التراجيدية الثلاثة فلم يكن قد بقى منهم أحد .

ذلك أن المأساة اليونانية العظيمة كانت قد انتهت ...... والسبب الوحيد لهذا أن عصرا من العقلية العلمية كان قد بدأ ،وأصبحت الفلسفة علما قائما بذاته يعتمد على مناهجه العقلية الخالصة ، وماتت التراجيدية اليونانية بموت شعرائها الثلاثة إيسكلوس وايروبيدس وصوفوكليس ، وقد روى عن هذا الأخير أنه كتب مائة وثلاثاً وعشرين مأساة وفاز بثمانية عشر انتصاراً ، ولم يبق من هذه المآسى غير سبع فقط أشهرها الكترا وإياس وانتيجون وأوديب ...... وقد كان لمسرحية أوديبوس ملكا التى تم تأليفها فى وقت يحدده الباحثون بين سنتى ٤٣٥ ، ٤٢٥ قبل المسيح ،كان لهذه المسرحية تأثير بالغ الحد فى عدد كبير من المؤلفين للمسرح والمشتغلين بالدراسات المسرحية فى العصور الأدبية المختلفة حتى بلغ عدد الذين حاولوا كتابة هذه الأسطورة من جديد ثلاثين كاتبا وشاعرا من بينهم الكاتب المصرى المعاصر

توفيق الحكيم .

كل هؤلاء حاولوا محاكاة صوفوكليس وإخراج أوديب الملك من جديد ومعالجة الموضوع القديم الخالد . وقد عني الباحثون بدراسة هذه المحاولات ومقارنتها بالأصل اليوناني القديم ، بل أن منهم من تخصص فى تراجيديا أوديب بالذات ، وهو المسيو ألويس دى مارينياك مؤلف البحث المستفيض عن الشعراء والكتاب الذين تناولوا مأساة أوديب على مر القرون .

يقول المسيو دى مارينياك فى مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب لتوفيق الحكيم : « إن من ينعم النظر فى المعارضات الفرنسية التسع والعشرين لأوديب الملك لصوفوكليس يتضح له جليا أنه إذا كان قد أمكن معارضة أبلغ المؤلفين الأثينيين فى مأساته ، فإن أحدا لم يبلغ إلى التفوق عليه قط ولا إلى مساواته » (١) .

والسبب فى اعتقادنا يرجع إلى أن أحدا لم يستطع أن يخلق هذه الروح التى تخلع على المسرح اليونانى طابعه الدينى الفلسفى الشعرى ، فإن إنطفاء هذا الشعور الدينى هو الذى خنق الأسطورة فأزهقت فى يد الذين تناولوها من بعد ، فإن كلا من هؤلاء الذين حاولوا محاكاة صوفوكليس قد خضعوا للذوق الذى يحيط بهم ، والمثل الأعلى السائد فى المجتمع الذى يكتبون له فأخذ الكتاب يحوزون الأسطورة وينحرفون بها بما يلائم آراءهم الخاصة أو أحلامهم الشخصية ، فإذا باللحن البدائى الأول تصوغه نغمات الشعور الإنسانى الذى يختلف باختلاف العصر والذوق والثقافة والمجتمع ...... غير أن المحافظة على موضوع الأسطورة القديمة بين هؤلاء المقلدين يجعل أمر دراسة التغيرات التى تطرأ على أسطورة ما من هذه الأساطير بانتقالها من شاعر إلى شاعر أمراً ممكنا .

---

(١) ص ٢٥٨ الملك أودب لتوفيق الحكيم .

وبعد فما هى أسطورة أوديب ؟

يحكى أنه كان على مدينة ثيبه ملك يدعى لايوس بن لبدكوس أنذره وحى الآلهة بأنه سيقتل بيد ابن يولد له فيأخذ الملك حذره ويحتاط للأمر . . . ولكن يشاء القدر أن يولد له صبى فيأمر الملك بالتخلص منه وطرحه فى العراء على جبل يقال له كيتيرون . ولكن الراعى الذى كان عليه أن يحمل الطفل إلى الجبل أشفق على الصبى فأسلمه إلى راع آخر من رعاة بوليبيوس ملك كورنتوس . وأسلمه هذا الراعى إلى مولاه وقام بوليبيوس بتربيته حتى نشأ وهو لايعرف عن قصة مولده شيئا ، وكل الذى يعرفه أن أمه ميروبا وأن أباه بوليبيوس ملك كورنتوس .

وفى ليلة من ليالى الشراب فى قصر الملك بوليبيوس يسمع الفتى أوديب تعريضاً بمولده من رجل أخذ منه الشراب حتى سكر ، فيخرج أوديب ليستشير الآلهة ، فأوحوا إليه إن عاد إلى وطنه فسيقتل أباه وسيتزوج أمه . فصمم الفتى على ألا يعود إلى مدينة كورينتوس ، وقصد إلى مدينة ثيبة والتقى فى طريقه إليها برجل شيخ فى بعض حرسه عند طريق ذات ثلاث شعب ، فكان بينه وبين الشيخ شجار فعدا الفتى على الشيخ فقتله ومضى فى طريقه حتى وصل إلى مدينة ثيبه ، فالتقى عند أسوار المدينة بحيوان خطير مهلك قد قام على صخرة يلقى على كل من مر به لغزاً فإن لم يحله عدا عليه الحيوان فافترسه ، وكان أهل ثيبه قد جاءهم موت ملكهم ، ولم يعرفوا قاتله ، وشغلهم عن البحث عنه هذا الفزع الذى كان يستبد بالمدينه كلها لمكان هذا الحيوان من مدينتهم ، وما يبعثه من الرعب فى نفوسهم ، فأعلن كريون الذى كان وصيا على الملك فى المدينة أن أى رجل يستطيع أن يخلص المدينة من هذا البلاء فله عرشها وله كذلك أن يتزوج الملكة . . . فلما اقترب أوديبوس

من الحيوان ألتى عليه لغزه لحله وخر الحيوان صريعاً ودخل أوديب المدينة منتصراً ، فآل اليه ملك ثيبـــه وتزوج الملكة وولد له منهـا أبناء . ثم ظهر فى المدينـة وباء مهلك يأتى على الزرع والضرع فأوحى الآلهة أن هذا الوباء لن يرفع عن المدينة حتى يعاقب قاتل الملك على جريمته . وأعلن أوديبوس أن قاتل الململك لايوس عدو للشعب ، وأن أى النـاس وجده فليدل عليه ، ثم استكشف بعـــد تحقيق لم يطل أنه هو قاتل الملك ، وأنه قد تزوج أمه وأن أبناءه هم أخوته لأمه ، فاقتص من نفسه وفقأ عينيه بيديه ونفى نفسه عن المدينة وقتلت الأم نفسهـا خنقاً .

ومأساة صوفوكليس تتنـاول الجزء الأخير من هذه القصة حيث ينتشر الوباء المهلك فى المدينة كلهـا فيرفع الستار عن طوائف من الشعب قد اختلفت طبقاتهم وأعمارهم ، يجثون أمام المذابح القـائمة خارج أبواب القصر فى هيئـــة الضارعين ، وفى أيديهم أغصان من الغار والزيتون ، يقف بينهم شيخ متقدم فى السن هو كاهن زوس . ثم يفتح الباب الأوسط من أبواب القصر ويخرج منه أديبوس ، ويتقدم خطوة أو خطوتين ثم يقف لينظر إلى هذه الجماعة الجاثية على بابه لحظة يتحدث إليهم قائلا :

أوديبوس (1) — أى أبنائى ، أيتهـا الذرية الناشئة من نسل كادموس ما بالكم تجثون على هذا النحو ومعكم هذه الأغصان تتوجها هذه الشرائط ؟ على حين قد ملأ المدينة دخان البخور وارتفعت فيها الأصوات بالأناشيد وشاع بين أهلهـا الأنين . لم أرد أن أتلقى جواب هذا السؤال من فم أجنبى ، ومن أجل ذلك أقبلت إلى هذا المكان أنا أوديبوس الذى يعرفه الناس جميعاً . هلم أيها الشيخ تحدث فإن سنك تؤهلك للنيابة عنهم ، ما مصدر

(1) استعنا هنا بترجمة الدكتور طه حسين فهى عندنا ترجمة لا تجـارى فى التعبير فقد نجحت فى رفع الحوار إلى المستوى الفنى المطلوب فى المأساة اليونانية .

هذه الهيئة التى أتيتم عليها ؟ أرهبة أم رغبة ؟ ثق بأنى شديد الحرص على معونتكم فقد أكون خليقاً بالغلظة والقسوة إن لم يمسسنى الإشفاق عليكم مما تضيقون به وتشكون منه .

الكاهن ــ أى ملك وطنى أوديبوس أترى إلينا كيف اجتمعنا هنا حول مذابح القصر ، أترى إلى أعمارنا ، منا من لايزال ضعيفا لم يشب ، ولم يستطع أن يبعد عن المدينة ، ومنا من ثقلت به السن فهو لا يستطيع انتقالا ، ومنا كهنة زوس أمثالى ، ومنا هؤلاء صفوة الشباب وسائر الشعب قد اتخذوا أكاليل من الغار وأحاطوا بمعبد بلاس قريبا من الرماد المقدس لموقد أبولون . هذه ثيبة كما ترى تهزها عنيفا ، وقد اضطرت إلى هوة عميقة ، فهى لاتستطيع أن ترفع رأسها ، وقد أحدقت بها الأخطار الدامية من كل مكان ، إنها تهلك فيما تحتوى الأرض من البذر ، إنها تهلك فى القطعان الراتعة فى المراعى إنها تهلك بما تصيب النساء من إجهاض عقيم . إن الاله الذى يحمل نار الحمى قد اندفع فى المدينة مدمرا مخربا ، إنه الوباء المهلك يأتى على مدينة كادموس ويرضى آدس المخوف بما يبلغه من أنيننا وبكائنا ، نعم إنا لانرفعك إلى مكانة الآلهة لا أنا ولا هؤلاء الأبناء من حولى حين نطيف بقصرك . ولكنا نراك أحق الناس بأن نفزع إليك حين تلم بنا الخطوب فقد أنقذت مدينة كادموس ورفعت عنها تلك الضريبة التى كنا نؤديها إلى المغنية القاسية (١) دون أن نعينك على ذلك بشىء أو نعلمك من أمره شيئا . أعانك فيما نعتقد جميعا بعض الآلهة فأصلحت أمرنا ، ورددت حياتنا إلى الاستقامة والاعتدال . وها نحن أولاء اليوم ، نعود إليك ضارعين متوسلين أن تعيننا وتأخذ بأيدينا ، سواء أعانك على ذلك وحى الآلهة ،

---

(١) تعريض بذلك الحيوان الذى أشرت اليه آنفا .

أم أشار عليك فيه بعض الناس، فإنى أرى أن مشورة أصحاب الرأى والتجربة هى التى تنفع وتغنى فى مثل هذه المواطن.

هلم يا أحكم الناس أصلح أمر المدينة، فكر فى شهرتك وما ينبغى لك من حسن الأحدوثة، إن هذا البلد يسميك اليوم منقذه بما قدمت إليه فيما مضى. فاحرص على ألا تذكر فى يوم من الأيام أنك أنقذتنا مرة لنهوى فى المكروه مرة أخرى، بل انقذ وطننا وارفع أمره. لقد أرشدك الآلهة إلى انقاذنا فيما مضى فكن اليــوم كما كنت أمس. فقد أرى أنه إذا أتيح لك أن تحكم هذه الأرض، فالخير فى أن تحكمها معمورة لا مقفرة، ما قيمة الأسوار، وما قيمة السفن إذا خلت ولم يوجد من يلوذ بها ويحتمى من ورائها؟

أوديبوس — أيها الأبناء إنكم لخليقون بالإشفاق. إن الذى تطلبونه ليس غريبا بالقياس إلى فإنى أعرفه، نعم أعرفه حق المعرفه. لست أجهل أنكم تألمون جميعا، ولكن ثقوا بأن ليس منكم من يألم كما آلم.

كل وحد منكم يألم لنفسه لا يتجاوزه الألم إلى غيره، أما أنا فإنى آلم لثيبة وآلم لك وآلم لنفسى، وإذن فإنكم لا توقظون بهــذا الحديث منى رجلا نائما، تعلمون أنى سفحت كثيرا من الدمع وأنى فكــرت فى كثير من الوسائل إلى النجاة. فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول التفكير، فلم أتردد فى ابتغائها والالتجاء إليها. فقد أرسلت كريون ابن منيسيوس إلى معبد أبولون، ليعلم لى من الإله ما ينبغى أن أصنع. وقد طالت غيبته إذا ذكرت الأيام التى مضت منذ فصل عن المدينة. ماذا يصنع؟ لقـــد تجاوزت غيبته ما كنت أقدر لها من الوقت.

ولكن إذا عاد فحق على أن أمضى كل ما يأمر به الإله وأنا آثم إن قصرت فى بعض ذلك.

الكاهن — حقا لقد تكلمت فى الوقت الملائم فهؤلاء ينبئوننى بمقدم كريون

(يرى كريون مقبلا من شمال المسرح وعلى رأسه تاج)

أوديبوس — أى أبولون إيذن فى أن يكون ما يحمل إلينا من أمرك مشرقا كهذا الإشراق الذى يرى على وجهك.

الكاهن — نعم يخيل إلى أن أخباراً سارة وإلا لما أقبل مبتهجا قد توج رأسه بأكليل الغار.

أوديبوس — سنعلم جلية ذلك فإنه قد صار قريبا منا — أيها الأمير يا ابن منيسيوس، أى جواب تحمل إلينا من الإله ؟

كريون — جواب ميمون فإنى أرى أن الأحداث السيئة نفسها خير إذا كانت عاقبتها خيراً.

أوديبوس — ولكن ماذا كان جواب الإله فإن كلامك لا يذيع فى قلبى ثقة ولا خوفا.

كريون — (مشيرا إلى أهل المدينة الجاثين) - إن شئت أن تسمع لى أمامهم تكلمت كما أنى أستطيع أن ننتظر حتى ندخل القصر.

أوديبوس — تكلم أمامهم جميعا، إن آلامهم لتثقل على، وإن الأمر لأخطر من أن يمسنى وحدى.

كريون — سأقول إذن ما سمعته من فم الإله. إن الملك أبولون يأمرنا أن ننقذ هذا الوطن من رجس ألم به، وألا نسمح لهذا الرجس بأن يبقى حتى ينمو ويصبح شفاؤه عسيرا.

أوديبوس — بأى نوع من أنواع الطهر ؟ وإلى أى نوع من أنواع الشر يشير الإله ؟.

كريون — أما الطهر فأن ننفى مجرما وأن نقتص من القاتل بالقتل فإن الإجرام والقتل هما أصل الشر فى ثيبه.

أوديبوس — عن أى قتيل يتحدث الإلـه ؟

كريـون — أيها الملك لقد حكم هذه المدينة لا يوس قبل أن يصير أمرها إليـــك .

أوديبوس — أعرف ذلك أنبئت به ولكنى لم أر هذا الملك قط .

كريـون — أما وقد قتل فإن الإله يأمر بعقاب قاتليه مهما يكونوا .

أيديبوس — أين هم ؟ كيف نقص آثار هذه الجريمة القديمة ؟

كريـون — قال الإله إنهم فى هذا الوطن ، من بحث عن شىء وجـــده ، ومن أهمل شيئاً أفلت من يده .

(أوديبوس يفكر قليلا)

أوديبوس — أقتل الملك فى قصره أم قتل فى الحقول أم قتل فى أرض غريبة ؟

كريـون — أعلن أنه يريد أن يستشير الآلهة فخرج من المدينة ثم لم يعد إليها .

أوديبوس — ألم ينبئكم رســـول من رسله أو رفيق من رفاقه بأنه رأى ما يفيدكم أن تعرفوه ؟

كريـون — قتل رفاقه جميعا لم ينجح منهم إلا رجل واحد ولكن الخوف ملك عليه أمره ففر ولم يقل إلا شيئاً واحداً .

أوديبوس — أى شىء ؟ إن أيســر الأمر إذا عرف كان خليقاً أن يدل على أعظمـه .

كريـون — قال : إن جماعة من قطاع الطريق لقوا الملك فقتلوه ، لم يقتلـه واحد وإنما قتلته جماعة .

(صمت)

أوديبوس — كيف يمكن للقاتل أن يقدم على عمل جرىء كهذا إذا لم يكن قد دبر أمره هنا رغبة فى المال ؟

كريـــون ــ خطر لنا هذا الخاطر ولكن المصائب تتابعت علينا بعد موت
الملك فلم يفكر أحد فى أن يقتص له .

أوديبوس ــ وأى خطب منعكم من التفكير فى تعرف الأمر بعد أن زال
سلطان الملك ؟

كريـــون ــ ذلك الحيوان ، وما كان يلقى من الألغاز اضطرنا إلى أن نعرض
عن شىء مشكوك فيه لنشغل بأمر كنا نشهده ونراه بأعيننا .

أوديبوس ــ إذن فسأرجع بالأمر إلى أصله حتى أرده إلى الجـــلاء . خليق
بأبولون ، وخليق بك أن تعنيا بهذا الأمر الخطير . ومن أجـل
هذا ستريانني جادا فى معونتكما حتى أثأر لهـــذا البلد وللآلهة
أنفسهم .

لن أمحو هذا الرجس إيثارا لأصدقاء بعداء بل إيثـارا لنفسى . أى الناس
قتل الملك فهو خليق أن يبسط يده على بالشر نفسه . فأنا حين أعينكم إنما أوثر
نفسى بالخير . هلم إذن يا أبنائى قوموا عن هذا الدرج وخذوا أغصانكم هـذه
التى تتوسلون بها ضارعين ، وليدع إلى الاجتماع هنا شيوخ كادموس فلن أهمل
شيئا ولن أحجم عن شىء ، لنبلغن بمعونة الآلهة ما نريد من السعادة جهـــرة
بمشهد من الناس جميعا أو لنهوين إلى القاع .

الـكاهن ــ هلم يا بنى . فانما جئنا هنا لنلتمس منه ما هو آخذ فيه الآن .
فلعل أبولون الذى أرسل الينا وحيه أن يسرع إلى معونتنا ليرفع
عنا هذا الوباء .

وهكذا ينتهى المشهد الأول للمأساة حيث ترى البطل من أول لحظة يلتقى
وجها لوجه بالمشكلة الرئيسية التى تدور حولهـا المأساة : المدينة تفقـد أبناءها
بغير حساب ، والدمار والهلاك يحيقان بهـا فى غير رحمة ، والوباء يلقى بجثث

الموتى على الأرض لا تجد من يبكيها ، والشعب يجتمع حول قصر الملك يلتمس منه العون والنجدة .

والملك يستجيب لنداء شعبه فيبعث إلى أبولون رسله ليستشيروه . . . . فيأمرهم بأن يقتصوا آثار الجريمة القديمة،فإن العدالة ساهرة لا تغمض لها جفن حتى يستأصل من المدينة هذا الرجس الذى يدنسها ، فما كانت الآلهة لترضى أن تسير الحياة سيرها المنتظم الآمن وفيها هذا المجرم لم ينل جزاءه بعد .. وهكذا نرى صوفوكليس يركز جهوده كلها حول إبراز خطورة هذه الحادثة بما يشيع فى نفوس شخصيات هذا المشهد من فزع وبما يوحى الآلهة من تقديس وطاعة

هذا الشعور الدينى السائد والمسيطر حتى على شخصية الملك نفسه هو الذى أضفى على هذا المشهد جلاله وعمقه ، وهو الذى جعله يخرج من داخل القصر إلى خارجه ، فإن الأحداث الهامة جميعها كانت تقع عند اليونان فى مكان عام ، فما كانت تنشأ علاقات النـاس الاجتماعية فى البيوت ، وإنما كانت تنشأ فى الأسواق والطرقات .

ولهذا كان لابد من إخراج الحركة المسرحية من داخل المنازل إلى خارجها، فالميادين العامة هى الأماكن التى كانت تقع فيها حوادث التراجيديا الأغريقية، وقد اقتضت مواقف هذا المشهد لونا من الحوار الذى يتناسب ومواقف الممثلين، فبينما كان الملك يواجه شعبه ويتكلم إليه ، وبينما كان كاهن زوس يوجـه خطابه إلى الملك نيابة عن الشعب كنا نرى هذا اللون من الحوار الخطابى الذى يعتمد فى تأثيره على قوة العبارة وتركيزها مع الاستفاضة فى البيـان والبراعة فى البناء. ولا يعنى طول الحوار فى هذا الموقف أنه خرج عن الإيجاز والتركيز والإشارة واللمحة التى هى من خصائص الحوار الجيد إلى الافاضة والوصف والاسترسال والحشو التى هى من خصائص الحوار الركيك .

ولكن طول الحوار فى موقف الكاهن لم تخــرج عباراته عن التركيز والدقة فهى عبارات قصيرة محكمة نافذة قادرة على إعطاء المواقف الألوان العاطفية التى أرادها الشاعر، فقد استطاعت أن تثير فى نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخشوع، بل وأن تسمو أيضا بشخصيات المسرحية إلى هذا المستوى الذى يتفق وجلال الموقف .

أما الجزء الأخير من هذا المشهد حيث كان يدور الحــوار بين أوديب وكريون : فقد كانت حركة الحوار سريعة موجزة تتناسب مع رغبة الملك فى استقصاء الأمر وجمع الوسائل التى تعينه على اكتشاف الحقيقة .

أما الدور الذى قام أبولون فى هذا المشهد فهو دور جدير منا بالنظر والفهم، فقد قال كريون: « إن الملك أبولون يأمرنا بأن ننقذ هذا الوطن من رجس ألم به وألا نسمح لهذا الرجس بأن يبقى حتى ينمو ويصبح شفاؤه عسيرا .

مثل هذا الأمر الذى يبعثه الإله قد يساء تفسيره فيظن البعض أن الانسان فى المأساة اليونانية القديمة كان فريسة عزلاء لمجموعة من الآلهة القوية غير المسئولة.

وفى الحقيقة إن الأمر أبعد ما يكون عن هذا المعنى ، فليس لهـذا المفهوم أثر يمكن اقتفاؤه فى المأساة اليونانية .

والفهم الصحيح هو أن أبولون هنا ليس إلا رمزا وتجسيما لواحـد من هذه القوانين العامة التى يخضع لها نظام الحيـاة الإنسانية ، تلك القوانين التى ينبغى للإنسان أن يحترمها إذا هو أراد أن يتجنب الكارثة .

فالإنسان إذا خالف أو اعتـدى على القانون الطبيعى أو الأخلاقى لأى سبب من الأسباب، فإن نتيجة معينة لابد أن تلحق هذا الاعتداء، وهذه النتيجة هى إرادة الآلهة . ولكن مؤلف المأساة يجد أن عمله يحتم عليه أن يجعل النتيجـة تقع باعتبارها شيئا تقود إليه الأحداث نفسها . . .

ففى الكترا يشير صوفوكليس إلى أن قتـــل أوريست Orest والكترا Electra لأمها قد جاء تنفيـذا للعقـــاب الذى أراده أبولو لكليتمنسترا Clitimnistra لأنها قتلت والدها أجاممنون . . . هذا لا يعنى أن أبولون شرير لا يرى شيئا قبيحا فى قتل الأم على الرغم مما قد يبـدو من أنه هو الذى أرغم الكترا وأوريستس على أن يقوما بهذا العمل وإنما الصحيح هو أن جريمة كليتمنسترا قد خلقت موقفاً أعطى صوفوكليس تفاصيله ، هذا الموقف جعـل أمر القتل شيئا حتميا لابد من وقوعه . ووظيفة أبولو فى هذه المأساة هى وظيفة رمزية تحقق وجود قانون عام يباشر عمله فى هذا الموقف ، فإن الجريمة العنيفة يعقبها بالضرورة رد فعل عنيف، وليس نشاط الآلهة هو المحرك أو المسيطر على نشاط الممثلين البشريين ، ولـكن نشاط الآلهة هو فى تحقيق المغزى العام وإظهار أن النتيجة النتيجة الحتمية تتمشى مع قانون عام . فالدور الذى يلعبه أبولون فى هذا المشهد إذن ليس إلا رمزا لقانون يجب تحقيقه ، وإشارة إلى أن خطأ وقع لا يحسن السكوت عليه وليس أبولون أو نشاطه هو المحرك للمأساة والمسيطر عليها، وإنما الموقف كله بتفاصيله الدقيقة هو الذى يقود بالبطل إلى نهايته المحتومة.

بعد أن يرى الكاهن أن الملك آخذ فيما يلتمسه منه ينصرف ، وينصرف معه الشعب ، يخرج أوديبوس وكريون ثم تقبل الجوقة وهى مؤلفة من خمسة عشر من أشراف ثيبة .

وللجوقة فى المأساة اليونانية دورها الهام فهى العنصر الغنـائى الراقص فى المأساة . والغناء والرقص هما جزءان أساسيان لا ينفصلان عن البنـاء العـام للمسرحية اليونانية وليسا عنصرفن متصلين اتصالا عرضيا ، ووظيفة الجوقة هى أن ترفع الحـديث الشعرى من وقت لآخر إلى مستوى الموسيقى فيقوى بذلك العنصر العاطفى للمأساة .

ولما كانت الجوقة تعتبر شخصية من شخصيات المأساة اليونانية ، فقد كانت تجعل المعانى الفلسفية والدرامية والتى قد تكون خافيـــة على الممثلين أنفسهم تجعل هذه المعانى تطفو إلى السطح ، وهى بهذا تقوم بما تقـــوم به الشخصيات الفرعية فى مآسى سكسبير .

والجوقة فى هذا المشهد تلعب دور المشاهد المثالى وتهتم بإبراز الموقف الذى عليه المدينة فى عبارات بالغة التأثير والقوة .

« واحسرتاه إنى لأحتمل آلاما لا تحصى . لقـــد سرت العـــدوى فى الشعب كله » .

و « وعجز العقل عن أن يخترع سلاحا يذود عن إنسان . لقـد جمدت ثمرات الأرض » .

« فهى لا تنمو . وهمدت الأمهات فهن لا ينهضن من مراقدهن قد ألحت عليهن آلام الوضع . وجعل الموت يرسل ضحاياه متتابعة فى سرعـة النـار التى لا ترد إلى آلهة الجحيم » .

ثم يدخل أوديبوس فى آخر مقطوعة تغنيهـا الجـوقة فيسمعهـا وهى تردد دعاءها إلى الآلهة بأن تسرع إليها بمشعلها المضطرم لتعينها على آرس ذلك الآله البغيض .

يستمع أوديب إلى هذا الدعاء فيتحدث إلى رئيس الجـوقة معطيـا له العهد الذى أعطاه للشعب ولكاهن زوس من قبل،ويدعوهم إلى معاونته فى قص آثار الجرم،ويحذر أهل المدينة أن يستقبلوا هذا المجرم كائنا من يكون أو أن يسوقوا إليه حديثا أو أن يشركوه فى صلواتهم وتحياتهم أو أن يقاسموه الماء المقدس .

ثم يقترح رئيس الجوقة على أوديب أن يستدعى تريسيـاس ذلك الإنسان

الذى يخترق رأيه حجب الغيب ، ويرى ما وراءها كما يراها أبولون نفسه فيعلم رئيس الجوقة أن أوديب لم يهمل هذا الأمر فقد بعث يستدعيه .

وما هى إلا لحظات حتى يدخل الكاهن تريسياس بين خادمين من خـــدام الملك وهو شيخ ضرير قد أخذ بيده قائده الصبى .

أوديبوس ــ أى تريسياس ، أنت الذى يظهر على كل شىء ، على ما يمكن أن يعلم وما ينبغى أن يخفى ، على آيات السماء وعـــلامات الأرض ، أنك لتعرف الشر الذى تشقى به المدينة إنا نريد أن ننقذها أيها الملك [1] ، فلا نجد إلى ذلك سبيلا غيرك ، يجب أن تعلم أن لم يكن رسولاى قد أنبآك أن أبولون قد أجابنا بأن خلاصنا من هذا الوباء رهين بأن نستكشف قاتل لايوس فنقتله أو ننفيه من الأرض . فقد آن لك ألا تبخل بما توحيه إليك الطير من العلم وبما تلقيه فى نفسك الآيات المختلفة من المعرفة . أنقذ المدينة أنقذ نفسك ، إنقذنى أنا أيضا ، إرفع عنا كل رجس . إن أمرنا كله إليك ، وإن الرجل القوى حقاً هو الذى يستطيع أن ينفع الناس حين تتاح له وسائل النفع .

تريسياس ــ

وآسفاه أن العلم لعظيم الضرر إذا لم ينفع أصحابه . لقد كنت أعرف ذلك ثم أنسيته ولولا هذا لما أقبلت إلى هذا المكان .

أوديبوس ــ

ماذا ؟ إنى لأراك محزونا فاتر الهمة ، مستسلما لليأس .

---

(١) يطلق الشاعر هنا لفظ الملك على الكاهن تأثراً بما كان مألوفا فى أثينا بعد زوال سلطان الملوك عنها من احتفاظ كهانها بلقب الملك ، وهذا شىء جرت به التقاليد فى جميع المدن اليونانية بعد أن تحولت إلى جمهوريات .

تريسياس —

ردنى إلى بيتى وصدقنى فهذا خير لك ولى .

أوديبوس —

هذا كلام لاحظ له من العدل ولا مكان فيه للرحمة والحب لهذه المدينة التى غذتك ورعتك وأنت تبخل عليها الآن بالجواب .

تريسياس —

ذلك لأنى أعلم أن سؤالك هذا لا يلائم منفعتك ، وإذن فتجنبا للشر وإيثارا للعافية .

اوديبوس —

بحق الآلهة لا تعرض عنا ، أنبئنا بما تعلم ، ها نحن أولاء جميعا نتوسل إليك ضارعين .

تريسياس —

ذلك لأنكم جميعاً حمقى ، أما أنا فلن أعلن مصائبى وأحزانى ، بل مصائبك أنت وأحزانك .

أوديبوس —

ماذا تقول ؟ إنك تعرف الحق ثم لا تعلنه ! أنت تفكر فى أن تخوننا وتهلك المدينة .

تريسياس —

لا أريد أن أوذيك ولا أن أوذى نفسى . لماذا تسألنى فى غير طائل ؟ لن تظفر منى بشىء .

أوديبوس —

ماذا ؟ يا أشد الناس ضعة وأجدرهم بالمقت ، إنك تثير قلب الصخر إلا تريد أن تتكلم ؟ أتلبث مكانك جامدا لا ترق ولا تلين ؟

تريسياس —

أنك تأخذني بما أحدث فى نفسك من ثورة . إنك لا ترى أن الذين يساكنونك يحدثون مثل هذه الثورة أيضا ولكنك تلومني وحدى .

أوديبوس —

من ذا الذى لا يثور حين يسمع هذا الكلام الذى تهين به المدينة كلها .

تريسياس —

ستتكشف الأحداث عن نفسها على رغم هذا الصمت الذى أسترها به .

— أوديبوس

وإذن فالخير فى أن تنبئنى بما لابد من وقوعه .

تريسياس —

لن أزيد على هذا شيئا ، فإن شئت فأسلم نفسك إلى أشد الغضب قسوة وعنفا .

أوديبوس —

إذن فلن أخفى عما فى نفسى شيئا مادام الغضب لم يسكت عنى. تعلم أنى أتهمك بأنك اشتركت فى الجريمة ، دبرتها وهيأت لها ، ولم تبرأ منها إلا يدك، ولو أنك كنت بصيرا لما ترددت فى أن أؤكد أنك وحدك القاتل .

تريسياس —

أحق هذا ؟ إنى إذن أكلفك أن تنفذ الأمر الذى أصدرته ، وألا تتحدث منذ اليوم إلى أحد لا إلى ولا إلى هؤلاء ، فأنت الرجس الذى يدنس المدينة .

أوديبوس —

أيبلغ بك فقدان الحياء أن تنطق بمثل هذا الكلام ؟ وأين تستطيع أن تضع نفسك بمأمن مما تستحق من العقاب ؟

تريسياس —

لقد قضى الأمر ، إنى أحتفظ فى نفسى بالحقيقة التى لا حد لقوتها .

اديبوس —

من أنبأك بهذه الحقيقة ؟ لم ينبئك بها فنك .

تريسياس —

أنت ، أنت أكرهتنى على أن أتكلم .

أوديبوس —

ماذا تقول ؟ أعد لأفهم خيراً مما فهمت .

تريسياس —

ألم تفهم لأول وهلة أم تريد أن تحملنى على الكلام ليس غير ؟

أوديبوس —

لم أفهم فى وضوح هلم أعد .

تريسياس —

أوكد أنك قاتل هذا الرجل الذى تبحث عمن أورده الموت .

أوديبوس —

آه ، ولكنك لن تعيد هذا الحديث مرة أخرى .

تريسياس —

أتريد أن أتكلم أيضاً لأزيد غضبك .

أوديبوس —

قل ما شئت فإن حديثك لا أثر له .

تريسياس —

أزعم أنك تعيش على غير علم عيشة الخزى مع أقرب الناس إليك وأدناهم منك .

أوديبوس —

أتظن إنك ستحمد عاقبة كلامك هذا ؟

تريسياس —

نعم إن كان الحق قويا .

أوديبوس —

إن الحق قوى إلا بالقياس . فإنه فى فمك ضعيف، لقد أغلق سمعك وبصرك، وعقلك .

تريسياس —

أ أنت أيها الشقى تصفنى بذلك الذى سيصفك به الناس جميعاً عما قليل .

أوديبوس —

أنت لا تعيش إلا من الظلمة ، لن تستطيع أن تسوءنى ، ولا أن تسوء أحداً من الذين يرون الضوء .

تريسياس —

لم يقض عليك بأن تقع النقمة عليك من يدى . إنما ينهض بذلك أبولون وهو عليه قادر .

أوديبوس —

إنما هذا تدبيرك وتدبير كريون .

تريسياس —

ليس كريون مصدر شر لك وإنما أنت مصدر الشر لنفسك .

أوديبوس —

أيتها الثروة ، أيها السلطان ، أى تفوق الفن ، أى حسد تثيرين فى النفوس بالقياس إلى الرجل البارز الذى يلحظه الناس . هذا كريون قد أحفظه السلطان الذى أهدته إلى ثيبة دون أن أطلبه اليها ، فإذا هو ينسل من تحتى

يريد أن يسقطنى ويثل عرشى مستعينا على ذلك بهذا الساحر ، بهذا الماكر ، بهذا المشعوذ الخائن ، الذى لا يرى إلا المال والذى هو أعمى فى فنه ، وإلا فأنبئنى متى كنت كاهنا بصيراً ؛ ما بالك حين كانت تلك الكلبة تلقى عليك ألغازها لم تقل كلمة لتنقذ أهل تلك المدينة ؟ فلم يكن تفسير ذلك اللغز لأول طارق على المدينة ، وإنما كان خليقا بكهانة الكهان . لقد ظهر حينئذ ألا حظ لك من علم تلقيه فى نفسك الطير ، أو توحيه اليك الآلهة . وأقبلت أنا الذى لم يكن يعلم شيئا فاضطرت تلك الكلبة إلى الصمت . ألهمنى عقلى ذلك الجواب لم توحه إلى الطير . أما الآن فأنت تحاول ردى عن السلطان ، تريد أن تجلس إلى جانب عرش كريون . وما أرى إلا أنك ستدفع مع شريكك ثمنا غاليا لتطهير المدينة . ولولا أنك شيخ فان لعرفت كيف أردك إلى العقل وأحولك عن الخيانة .

رئيس الجوقة —

أرى أن الغضب هو الذى أنطق تريسياس وهو الذى أنطقك أنت أيضا . ولسنا فى حاجة إلى الخصومة وإنما نحن فى حاجة إلى أن نتبين كيف تنفذ أمر الآلهة .

تريسياس —

مهما تكن ملكا فإن لى أن أتحدث إليك كما يتحدث الند إلى نده ، هذا حقى . لست عبدك إنما أدين بالطاعة لأبولون، ولن أكون مولى لكريون فى يوم من الأيام . فلأقل لك فى صراحة إذن مادمت تعيرنى فقدان البصر ، إن عينيك مفتوحتان للضوء ، ولكنك لا ترى ما أنت فيه من شر ولا ما اتخذت لنفسك من منزل ، ولا من تعاشر من الناس . أتعرف ممن ولدت ؟ أنك تجهل أنك بغيض إلى أسرتك فى الدنيا وفى دار الموتى، وستصيبك اللعنة من أبيك وأمك فى يوم واحد فتخرجك عن أرض الأمن والطمأنينة . إنك لترى الضوء الآن ولكنك عما قليل ستعيش فى ظلمة الليل ، ستهيم بشكاتك فى كل مكان . وستردد الجبال كلها

أصداء صياحك حين تعلم هذا الزواج التعس الذى انتهيت إليه فى بيتك بعد سفر سعيد . إنك تجهل أيضا هذه الشرور الكثيرة التى تحيط بك ، والتى ستردك إلى موضعك الذى ينبغى لك ، وتجعلك مواسيا لأبنائك . والآن تستطيع أن تسىء القالة فى وفى كريون . فلن تصب المصائب على أحد من الناس كما ستصب عليك .

أوديبوس —

أمن المحتمل أن أسمع منه هذا الكلام ؟ ألا تمضى مسرعا إلى الهالكة ؟ ألا تنصرف عن هذا القصر عائدا إلى دارك ؟

تريسياس —

لو لم تدعنى لما أقبلت .

أوديبوس —

لم أكن أعلم أنك ستقول هذه الحماقات ، ولو قدرت ذلك لاستأنيت فى دعوتك إلى قصرى .

تريسياس —

إنى لأحمق فى رأيك ، ولكنى كنت عاقلا رشيدا فى رأى أبويك اللذين منحاك الحياة .

أوديبوس

أى أبوين ؟ أتمم ، من منحنى هذه الحياة ؟

تريسياس —

إن هذا اليوم سيمنحك الحياة والموت .

أوديبوس —

ما أشد الغموض والألغاز فيما تقول .

تريسياس ـــ

ألست بطبيعتك ماهراً فى حل الألغاز ؟

أوديبوس ـــ

أهنى فى مصدر عظمتى .

تريسياس ـــ

ومع ذلك فهذه العظمة قد أهلكتك .

أوديبوس ـــ

ولكن إذا انقذت المدينة فما يعنينى بعد ذلك .

تريسياس ـــ

سأنصرف إذن ، قدنى أيها الصبى .

أوديبوس ـــ

نعم ليقدك هذا الصبى فإن محضرك يسوءنى وغيبتك تريحنى .

تريسياس ـــ

سأنصرف ، ولكنى سأقول قبل ذلك فيم جئت هنا ، فإنى لا أخاف وجهك لأنك لا تستطيع أن تهلكنى . وإذن فأنا أعلن اليك أن الرجل الذى تبحث عنه موعداً منذراً لأنه قتل لايوس مقيم هنا على أنه غريب وسيعرف الناس أنه من أهل ثيبة ، ولن يستمتع بهـــذا الاستكشاف . إنه يرى ولكنه سيفقد بصره . إنه عظيم الثراء ، ولكنه سيسأل القوت ليعيش ، وسيسعى على قدميه إلى منفاه ملتمساً طريقه بعصاه . سيعلم النـاس أنه فى الوقت نفسه أب وأخ للصبية الذين يعيشون معـه ، وأنه زوج وابن للمرأة التى ولدته ، وأنه قد اقترن بزوج أبيـه بعد أن قتل أباه . اذهب إلى قصرك وفكر فى هذا كله فإذا أثبت على الكذب فقل حينئذ إن الكهانة لا تعلمنى شيئاً .

(يخرج تريسياس ويدخل أوديبوس فى القصر)

إن هذا المشهد العنيف بين أوديب وتريسياس هـو بداية التشابك ، فقد أطلق تريسياس الشرارة التى تبـدأ صغيرة ثم تنتشر إلى أن تبلغ الحريق آخر الأمر ، فإن اصطدام أوديب بهذه التهمة التى يوجهها إليه تريسياس هو بداية القلق المعاق الذى سيدفع أوديب إلى تتبع الخيط إلى نهايته . وشخصية تريسياس هى شخصية تستمد قوتها من معرفتها بالحقيقة ، الحقيقة التى لا حـد لقوتها فقد عاش تريسياس فى الوقت الذى كان يعيش فيه أبو أوديب الملك لايوس المقتول . فقد كان يعرف هـذا الوحى المشئوم وقـد كاد أن ينساه ، ولم يرد أن يذكره أول الأمر،فقد أراد أن يتجنب الشر وأن يؤثر العافية. ولكن أوديب الذى كان مدفوعا برغبة بطولية فى أن يكتشف القـاتل ، وأن يثأر للملك المقتول رأى أن صمت تريسياس وإصراره على إلا يبوح بشىء أمر يبعث الريبة،فلم يتردد فى أن يتهمه بأنه اشترك فى الجريمة دبرها وهيأ لها .فكانت ثورة أوديب على تريسياس واتهامه له إستفزازاً لمشاعره فصرح بالحقيقة القاسية ، صرح بها دفاعا عن نفسه وعن كريون الذى اعتبره أوديب شريكا فى المؤامرة ، لقد كان طبيعياً أن يتخيل أوديب الموقف على هذه الصورة فقد هاله أن يواجه بتهمة كهذه لا يقبلها العقل ، فأعتقـد أن كريون أخا الملكة والذى كان ولياً على عرش ثيبة قبـل أن يعتليه أوديب ، أعتقد أن كريون قد أحفظه هـذا السلطـان الذى أهـدته اليه ثيبه ،فدبر هذه المؤامرة مع تريسياس لكى يظفر بالسلطـان ومن هنا كان هذا الحوار العنيف بين أوديب وتريسياس .

وكانت هذه العبارة الملتهبة التى تحـدث فيها أوديب عن الثروة والسلطان وفن الكهانة وعن الحسد الذى يصيب الناس بالقيـاس إلى الرجل البـارز ، ثم أخذ يصب جام غضبه على كهانة تريسياس ، وآثار فيه كبرياءه عندما عيره فقدان البصر ، فعز على تريسياس وهو الكاهن الأكبر الذى كان

يطلق عليه صوفوكليس اسم الملك تأثرا بما كان مألوفا فى أثينا بعد زوال سلطان الملوك بعد أن تحولت إلى جمهوريات، عز على تريسياس الذى لا يقل مكانة عن الملك نفسه أن يتهم بالخيانة وتدبير المؤامرات فأعلن ما أعلن متأثرا بغضب شديد، ويخرج تريسياس وقد ترك فى نفس أوديب ثورة لا تهدأ جعلته يزداد تمسكا بالحادثة وإمعانا فى الاستقصاء والبحث، غير أن كريون الذى بلغته أنباء التهمة التى يوجهها إليه أوديب يدخل إلى المسرح وهو شديد التأثر ليعلن إلى المواطنين براءته، فيدخل عليه أوديب وتنشأ بينهما مناقشة حادة يدفع فيها كريون عن نفسه هذه الجناية فى خطاب مؤثر يعتمد على العقل وعلى الدليل تلو الدليل، ولكن أوديب كان قد استبد به الاعتقاد فلم يقتنع بأقوال كريون وأصر على اتهامه بالخيانة، فتدخل جوكاسته التى تنفر من خصومة الرجلين فى وقت يجتاح الوباء فيه المدينة وتناشدهما أن يعودا إلى القصر وألا يحولا الأمر اليسير إلى أمر ذى خطر، ولكن كريون يستنزل على نفسه اللعنة أمام أخته إن كان قد أتى شيئا مما يتهمه به أوديب، فلا يسع رئيس الجوقة وقد شاهد كل ما جرى بينهما إلا أن يناشد أوديب أن يرعى حرمة هذا الرجل الذى تقدمت به السن وأن يكبر قسمه. فليس من الخير أن يضيفا إلى الآلام الجسام التى تلم بهذا البلد آلاما أخرى، فيتركه أوديبوس كارها ويخرج كريون معتمدا على ثقة الناس، وتظل جوكاسته مع أوديب تريد أن يعرف أسباب هذه الخصومة التى جرت بينه وبين أخيها فيتردد أوديب ولكنه يعلن لها أن أخاها يأتمر به ويزعم أنه قاتل لايوس، فما كان من جوكاسته وقد رأت ما رأت من قلق أوديب وثورته إلا أن تهدىء من روعته.

جوكاسته .

بحق الآلهة أنبئنى أيها الأمير فيم هذا الغضب العظيم الذى دفعت إليه ؟

أوديبوس —

سأنبئك بذلك لأنى أكبرك أيتها المرأة أكثر مما يكبرك هؤلاء الناس، إنما دفعنى إلى هذا الغضب كريون وائتماره بى.

جوكاسته —

أبن عما تريد لأتبين أحق ما ترميه به من الخيانة.

اوديبوس —

يزعم أنى قاتل لايوس.

جوكاسته —

أيعرف ذلك بنفسه أم أنبأه به شخص آخر؟

اوديبوس —

أرسل إلى بذلك كاهنا شريرا، فأما هو فزعم أنه لا يعرف شيئا.

جوكاسته —

لا تحفل بهذا القول واسمع لى فإنى أعتقد أن ليس بين الناس من يحسن فن الكهانة. وسأثبت لك هذا فى ألفاظ قليلة. لقد ألقى فيما مضى من الزمان إلى لايوس وحى لا أقول من أبولون نفسه، ولكن من بعض خدامه وكان هذا الوحى ينبىء بأن الملك مقتول بيد ابنه الذى يولد له منى ومع ذلك فالناس جميعا يؤكدون أن لصوصا من الأجانب قد قتلوا لايوس منذ زمن بعيد فى طريق ذات ثلاث شعب. فأما ابنه فلم تمض على مولده ثلاثة أيام حتى قيده ودفعه إلى أيد أجنبية طرحته بالعراء على جبل وعر. وكذلك لم يتمم أبولون وحيه فلم يقتل ابن لايوس أباه، ولم يقتل لايوس بيد ابنه.

وما أكثر ما كان قد رسمه الوحى فلا تحفل بذلك ولا تلتفت إليه، إذا رأى الآلهة أن يظهروا الناس على شىء من علمهم أعانوه إليهم بأنفسهم (صمت)

اوديبوس —

أيتها المرأة ما أشد ما تثير هذه القصة فى نفسى من الشك والاضطراب !

جوكاسته —

ما هذا الخوف الذى يثيره فى نفسك رجوعك إليها ؟ .

اوديبوس —

أظننى سمعتك تقولين أن لايوس قد قتل فى طريق ذات ثلاث شعب .

جوكاسته —

قيل ذلك ومازال يقال .

اوديبوس —

وفى أى مكان وقع هذا الحدث المنكر ؟ .

جوكاسته —

فى بلاد الفوكيين حيث تلتقى الطريقان الآتيتان من دلف ودوليس .

اوديبوس —

وكم مضى على الحدث من الزمن ؟

جوكاسته —

أذيع نبؤه فى المدينة قبل أن ترقى إلى عرشها بزمن قليل .

اوديبوس —

أى زوس ماذا أردت أن تصنع بى ؟

جوكاسته —

ماذا يا ايديبوس ؟ ؟ ماذا يدفعك إلى هذا القلق ؟

اوديبوس —

لا تسألنى . كيف كان لايوس ؟ وماذا كانت سنه ؟

جوكاسته —

كان رجلا طويلا قد وخط الشيب رأسه وكانت فيه ملامحك .

اوديبوس —

ما أشقانى . . . . يخيل إلى أنى انما استنزلت اللعنة على نفسى منذ حين وبغير علم .

جوكاسته —

ماذا تقول ؟ إنى لأخاف أن أرفع إليك عينى أيها الأمير .

اوديبوس —

أخشى أشد الخشية أن يكون الكاهن قد رأى جلية الأمر ، ولكنك تزيدينى علما إن أضفت كلمة واحدة .

جوكاسته —

وأنا أيضا قلقة ولكنك لن تلقى سؤالا إلا أسرعت بالإجابة عنه .

اوديبوس —

أكان مسافرا فى جماعة صغيرة أم كان يتبعه حرس ضخم كما يصنع الأقوياء ؟

جوكاسته —

كانوا خمسة ليس غير ، وكان بينهم مناد ، وكانت عجلة واحدة تحمل لايوس .

اوديبوس —

آه ، الآن يتضح الأمر ولكن من أنبأك بهذا كله أيتها المرأة ؟

جوكاسته —

خادم نجا وحده .

اوديبوس —

أهو الآن فى القصر ؟

جوكاسته —

لا ، لقد عاد فرأى أمور المدينة اليك بعد موت لايوس فتوسل إلى آخذا بيدى فى أن أرسله مع القطعان يرعاها بعيداً عنك وعن المدينة . وقد أجبته إلى ما أراد فقد كان يستحق منى أحسن ما يستحقه المولى الأمين .

اوديبوس —

أيمكن أن يعود إلينا مسرعا ؟

جوكاسته —

من غير شك ، ولكن لماذا تريد ذلك ؟

اوديبوس —

أخشى أيتها المرأة أن أكون قد أسرفت فى القول ، ولهذا أريد أن أراه .

جوكاسته —

سيعود ولكنى أستحق فيما أظن أن تنبئنى بما يقلقك أيها الملك .

وهنا يبلغ الصراع أشده فى نفس أوديب، ويستولى عليه قلق جارف، وتلتقى كلمات جوكاسته عنده بقصة القتل الذى اقترفها فقد قتل شيخا فى طريق ذات ثلاث شعب ، فما أن تسأله جوكاسته عن القلق الذى يساوره حتى ينطلق فى الحديث عن نشأته وعن أبيه بوليبيوس وأمه ميروبا وعن هذا الرجل الذى أهانه فى بعض مجامع اللهو ، وزعم له أنه ولد من أسرة مجهولة وكيف أثاره ذلك فخرج إلى دلف ليستشير أبولون ، فلم يكن من أبولون إلا أن أعلن له كوارث أخرى بغيضة ، أعلن له أن القدر قد كتب عليه أن يقتل أباه ويتزوج أمه . فيتحول عن كورنتة ويقابل شيخا راكبا عربة ، فتحدث مشاجرة بينه وبين الشيخ فيصب على رأسه عصاه ويقتله .

فإذا كان هذا الشيخ الذى قتله متصلا على نحو ما بلايوس فليس فى الناس أشد منه شقاء وليس فيهم أشد منه مقتا عند الآلهة.

ولذلك فهو يصر على مقدم هذا الرجل الذى نجا وحده، فهو الأمل الوحيد الباقى عند أوديب، فإن هذا الرجل إذا قال مثل ما تقول جوكاسته إن الذى قتل الملك جماعة لا فرد واحد فليس هو القاتل. أما إذا ذكر أن رجلا واحداً هو الذى قتل الملك فلن يكون القاتل غير أوديب. وهنا يبلغ صوفوكليس القمة فى تعليق أنظار المشاهدين على الموقف، فلم يبق غير خيط واحد من الأمل، وترسل جوكاستة فى طلب الخادم ويدخلان إلى القصر ثم يتحدث رئيس الجوقة فيتغنى بالطهر الذى من أجله شرعت القوانين العليا التى هبطت من السماء أو التى فيها يحيا إله عظيم لا تدركه الشيخوخة. ويدعو الآلهة أن يكون ما يقع من الأحداث ملائما لوحى الآلهة، وألا يخرج الدين عن سلطانه الخالد، وهو بذلك يصور غضب الجوقة لما كان من إنكار الملكة لصدق الوحى والكهانة. وما إن ينتهى رئيس الجوقة من حديثه حتى تدخل جوكاسته تحمل فى يديها بعض التيجان والطيب، وتقترب من مذبح أبولون فتقرب إليه هذا القربان سائلة إياه أن يرفع عن أوديبوس الرجس وأن يحمل اليه الأمن وينقذه من الشر، وبينما تقدم قربانها إذ يدخل رسول يسأل عن قصر الملك فتقابله جوكاسته فقد جاء يعلن إليها وإلى الملك أن سكان كورنته قد اختاروه ملكا عليهم بعد وفاة بوليبيوس الشيخ الذى تبناه بنفسه حتى شب، فتفرح جوكاسته للنبأ وتذهب فى استدعاء زوجها اوديبوس لكى يسمع بنفسه من فم الرسول نبأ وفاة أبيه بوليبيوس. فيأتى اوديبوس ويرد إليه هذا النبأ شيئا من الثقة، وتحاول جوكاسته أن تقنعه بالعدول عن الخوف من فكرة الاقتران بأمه فكثير من الناس اقترنوا بأمهاتهم فى أحلام الليل، وهنا نلاحظ أن جوكاسته كانت تخشى من الحقيقة وتحب الواقع وتتشبث به، فبينما نرى أوديب مشغولا بالحادثة التى تملك عليه كل شىء فلا وقت عنده

للتأمل فى الواقع نرى جوكاسته تحاول أن تثنى أوديب عن البحث عن حقيقته ، وتغريه بالاستسلام للموقف ، ولكن الرسول لا يجعل هـذا الموقف يطول فهو قد جاء ليعلن إلى أوديب أن سلطان كورنتة ينتظره .

ولكن أوديب الذى مايزال يخاف أن يتزوج بأمه يرفض الذهاب . فيعلم الرسول أن أوديب يهدده وحى خطير من الآلهـة ، وحى جعله ينفى نفسه من مدينة كورنتة ، ويشاء القدر أن يكون هذا الرسول هو الذى تسلم أوديب إنه ليس ابنا لبوليبيوس ، وإنما تسلمه من راع آخر وأنقـــذه من الهـلاك بأن أعطاه إلى بوليبيوس ، وما إن سمع أوديبوس هذا النبأ الجـــديد حتى صاح فى الناس أن يأتوه بهذا الراعى الذى كان يعمل عند لايوس والذى أمر أن يحمل أوديبوس إلى جبل وعر فتحاول جوكاسته أن تثنيه فى ضراعة ، ولكنه يصرخ فى الناس أن يأتوه بهـذا الراعى فتخرج جوكاسته باكية يائسة ، ويسخر أوديب من كبرياء جوكاسته التى ظن أنها تستخذى من مولده الوضيع فتردد الجوقة فى نشاط وفرح غناء تشيد فيه بأوديبوس الذى اعتبرته من نسل الآلهة متأثرة بما سمعت من أقواله وفى هذا ترشيح بديع لما ستكشف عنه الحوادث من خيبة الأمل ، ولا يمضى وقت طويل حتى يقبـل هـــذا الراعى الذى أرسل أوديبوس فى استدعائه .

أوديبوس —

إذا كان حقا على أيها الشيوخ أن أتوسم رجلا لم أره قط فإنى أظن أن هـــذا المقبل هو الراعى الذى نبحث عنه منذ زمن طـــويل ، فإن شيخوخته التى بعد العهد بهـا تلائم شيخوخة هـذا الرسول ، على أنى أعرف هـذين اللذين يقودانه فهما من خدمى . ولكنك أنت وقد رأيت هـــذا الراعى من قبل تستطيع أن تنبئنا بعلم ذلك .

رئيس الجوقة —

تعلم أنى أعرفه فقد كان ملكا للايوس وكان من أشد رعاته أمانة له ووفاء .

اوديبوس —

سأبدأ بسؤالك أنت أيها الغريب الكورنتى أهذا هو الرجل الذى تتحدث عنه ؟ .

الرسول —

هو بعينه . إنك لتراه .

اوديبوس —

أيها الشيخ أنظر إلى وأجب عن كل ما ألقى إليك من سؤال .. أكنت فيما مضى من الدهر ملكا للايوس ؟

الخادم —

كنت عبده لم يشترنى ، ولكنى ولدت ونشأت فى قصره .

اوديبوس —

ماذا كنت تصنع ؟ وأى حياة كنت تحيا ؟

الخادم —

انفقت معظم حياتى راعيا للقطعان .

اوديبوس —

فى أى مكان كنت تقيم ؟ .

الخادم —

كنت أقيم على جبل الكتيرون أحيانا وأحيانا فى بلد يجاوره .

اوديبوس —

هذا الرجل أتذكر أنك رأيته هناك ؟

الخـــادم ـــ

ماذا كان يصنع ؟ عن أى الرجال تتحدث ؟

اوديبوس ـــ

عن هذا الذى تراه . ألقيتة قط ؟

الخـــادم ـــ

لا أستطيع أن أجيب من الفور لأنى لا أذكر .

الرســـول ـــ

لا غرابة فى ذلك يامولاى . لقد نسى كل شىء ولكنى سأذكرة فى وضـوح وجلاء . أنا واثق بأنه عرفنى حين كان يرعى طائفتين من القطعـان ، وكنت أرعى طائفة واحدة ، وقد أقمنا معا على الكثيرون ثلاثة فصول من الربيع إلى أن ظهر الدب . فلما أقبل الشتاء عدت إلى حظائرى وعاد هـو إلى حظائر لايوس . أهذا حق ؟ ألم تجر الأمور كما وصفت ؟ .

الخـــادم ـــ

حقا ولكن هذا بعيد العهد :

الرسول ـــ

والآن أتذكر أنك دفعت إلى صبيا لأربيه كما لو كان ابنى ؟

الخـــادم ـــ

ماذا تقول ؟ لم تلق هذا السؤال ؟

الرسول ـــ

ها هو ذا أيها الصديق ذلك الذى كان صبيا حينئذ ،

الخـــادم ـــ

اتهلكك الآلهة ، ألا تؤثر الصمت .

اوديبوس —

لا تغضب عليه أيها الشيخ فإن الفاظك أنت هى الخليقــة أن تثير الغضب لا ألفاظه .

الخــادم —

أى خطيئة اقترفت يا خير السادة .

اوديبوس —

خطيئتك أنك لا تجيب بشىء عن أمر الطفل الذى يسألك عنه .

الخــادم —

إنه يتحدث عن غير علم ويضيع وقته .

اوديبوس —

إن لم تجب طائعا فستجيب كارها .

الخــادم —

إنى أقسم عليك بالآلهة ألا تعذبنى ولا تشق على فإنى شيخ كبير .

اوديبوس —

ألا تريدون أن تسرعوا فتجمعوا يديه خلف ظهره .

الخــادم —

ما أشقانى ! فيم هذا العذاب ؟ ماذا تريد أن تعلم ؟

اوديبوس —

هذا الصبى الذى يتحدث عنه : هل دفعته إليه ؟

الخــادم —

نعم وددت لو مت فى ذلك اليوم .

اوديبوس —

سينزل بك الموت إن لم تقل ما يجب أن تقول .

الخـــادم ــ

وأشد من ذلك تأكيداً أنى هالك أن تكلمت .

أوديبوس ــ

يخيل إلى أن هذا الرجل يريد أن يدور .

الخـــادم ــ

كلا ، لقد أنبأتك بأنى دفعت الصبى إليه .

أوديبوس ــ

وممن تلقيت هذا الصبى ؟ أكان ابنك أم تلقيته من إنسان آخر ؟

الخـــادم ــ

لم يكن ابنى بل تلقيته من بعض الناس.

أوديبوس ــ

من أى المواطنين من هنا ؟ من أى بيت ؟

الخـــادم ــ

بحق الآلهة يا مولاى لا تسلنى عن أكثر من هذا .

اوديبوس ــ

إنك ميت إن اضطررت إلى أن أعيد عليك هذا السؤال .

الخـــادم ــ

إذن فقد ولد هذا الصبى فى قصر لايوس .

أديبوس ــ

أولد لعبد من عبيده ؟ أم ولد له هو ؟

الخـــادم ــ

واحسرتاه ! هذا ما يفظعنى أن أقوله .

اوديبوس —

ويفظعني أن أسمعه . ومع ذلك يجب أن تتكلم .

الخـــادم —

كان يقال إنه ابن الملك ، ولكن في القصر امرأتك تستطيع أن تنبئك بجلية الأمر .

اوديبوس —

هي التي دفعته إليك ؟

الخـــادم —

نعم أيها الملك .

اوديبوس —

لمـــاذا ؟

الخـــادم —

لأهلكه

اوديبوس —

« أم » تقدم على ذلك ؟ ما أشقاها

الخـــادم —

خوفا من وحي مشئوم .

اوديبوس —

أي وحي ؟

الخـــادم —

كان يقال إن هذا الصبي لو عاش لقتل أبويه .

اوديبوس —

ولم دفعته إلى هذا الشيخ ؟

الخــــادم —

إشفاقا عليه يا مولاى . قــدرت أن سيحمله إلى بلد آخر حيث يعيش هــو . وهو أنقذ حياته فكان ذلك مصدر شقــــاء عظيم . فلو قد صدق ما يقول لكنت أشقى الناس وأنكدهم حظاً .

اوديبوس —

واحسرتاه ! لقد استبان كل شيء . أيها الضوء ، أيها الضوء لعــــلى أراك الآن للمرة الأخيرة . لقد أصبح الناس جميعاً يعلمون ، لقد كان محظوراً على أن أولد لمن ولدت له وأن أحيا مع من أحيا معه . وقد قتلت من لم يكن لى أن اقتله .

(يسرع إلى القصر . ويذهب الراعيــــان . أما الكورنتى فإلى الشمال ، أما الآخر فإلى اليمين . الملعب خال) .

يخرج اوديبوس وتغنى الجوقة غناءها الحزين ، لقد رمى اوديبــوس فأبعد ، لقد ظفر بالنعيم والمجد ، لقد أهلك تلك العذراء ذات المخالب الحجن ، لقد كان قائماً فى بيته كالبرج الشاهق يرد عنا الموت ..... واليوم أى النــاس يشقى بما هو أشد إيلاما من هذا . أى النــاس يغرق فى أمواج من العذاب أعنف من هذا العذاب ...... إن الآلهة يمقتون هذا الزواج الذى جعـــــل لاديبوس من أمه أولاداً ...... ثم يدخــــل خادم فيعلن أن جوكاسته قد فارقت الحيــاة ، لقد مضت ذاهلة حتى إذا عبرت البهو قذفت نفسها نحو سرير الزوجية مستأصلة شعــرها بكلتا يديها . أما اوديبوس فقد كان يهيم مضطربا غائب الرشد يبحث عن زوجته ثم هداه إليهــا فى هذه الثورة إله لا أدرى من هو ...... هنــالك بحث

صيحة منكرة واندفع إلى الباب المغلق فيدير حديده المجوف ثم يقذف نفسه فى الحجرة وهنالك يرى امرأته وقد شنقت نفسها ، فما يكاد الشقى يشهد هذا المنظر حتى يدفع من فمه زئيراً مروعاً، وينتزع المشابك الذهبية التى كانت قد اتخذتها زينة ثم يدفعها إلى عينيه قائلا :

« ستظلان فى الظلمة فلا تريان من كان يجب ألا ترياه ، ولا تعرفان ما لا أريد أن أعرف بعد اليوم » .

ثم يصيح بالخدم أن اقتحموا الأبواب لكى يظهر لأهل ثيبة جميعاً قاتل أبيه، ثم يدخل أوديبوس إلى المسرح دامياً وقد فقئت عيناه ويتقدم متحسساً طريقه فيبعث شكاته الأليمة إلى رئيس الجوقة مرسلا صيحاته إلى أصدقائه أن يقودوه إلى مكان بعيد من هذه الأرض فقد أصبح موضوع البغض من الآلهة ومن الناس جميعاً ثم يدخل كريون فيناشده أوديبوس أن يقذف به بعيداً عن هذه المدينة حيث لا يراه أحد ولا يتحدث إلى إنسان ، ثم يضرع إليه أن يشفق على ابنتيه وأن يشملهما بعطفه، ويتوسل إليه فى أن يدعوهما لكى يتحسسهما بيده فإذا بابنتيه تأتيان باكيتين من بعيد ويسمع صيحاتهما فتمتد يداه باحثتين عنهما، ويتوسل إلى كريون ألا يخلى بينهما وبين البؤس والجوع وألا يسوى شقاءهما بشقائه. ثم يدخل اوديبوس إلى القصر يقوده كريون ، وتتبعه ابنتاه والخدم وقد وعده كريون بأن ينفيه عن هذه الأرض .

وهكذا تنتهى مأساة هذا البطل العظيم الذى كان عليه أن يتلقى ضربة القدر المحتومة ، أن ينزل بنفسه تلك الفظاعة وأن ينتهى بطلا كما بدأ بطلا .

وسواء أكان المشهد الأخير والتصوير الأخير للمأساة هو الذى يبرز الفاجعة ويؤكدها أم كان بناء المأساة كلها أو روحها هو الذى يتضمنه

ويبرزه فإن المأساة اليونانية تحمل إلينا مفهوما من مفاهيم العقل الإنسانى ومن تجربته ،وهى تصنع ذلك بأن تظهر لنا أنمايعانيه الإنسان إنما هو نتيجة مباشرة لكونه إنسانا وليس إلاها .

ولعل أروع ما فى مأساة صوفوكليس الخالدة هو تلكالقوة الدرامية الهائلة المنبعثة من ذلك التكتيل للحركة والتكديس للحوادث فى تلك الوحدة الوثيقة والحيز الضيق [1] ، فكاتب المأساة اليونانية لا يهمه أن يعرض الأحداث لمجرد كونها أحداثا ،كما لايهمه أن يدرس الشخصية لمجرد كونها شخصية،فالحبكة الفرعية أو ما يمكن أن يتفرع عن الحادثة الرئيسية من فروع أمر يتجنبه مؤلف المأساة اليونانية. فليس فيها شىء يمكن أن يضيفه المؤلف إلا ماتتطلبه الحادثة الرئيسية وما يكون منها بسبب مباشر ،كما لم يحاول أحد أن يستخدم المشاهد الثانوية التى من شأنها أن تجعل الحدث الرئيسى يظهر جنبا إلى جنب مع أحداث الحياة العادية والتى ،كان يستعملها شكسبير ويستعين بها فى التأثير التراجيدى .

إن الشىء الوحيد الذى كان يظهر إلى جوار الحدث الرئيسى فى المأساةاليونانية هو نشاط الآلهة أو إن شئت فسمه القانون العام لهذا العالم . والأثر الفنى لهذا التركيز هو السرعة والحسم والتطور الواضح لفكرة المأساة ، وبعد فما الحكمة الكبيرة من وراء تعرض هذه الشخصية التعسة فى هذه المأساة لكل هذه الآلام ؟ أو بعبارة أخرى لماذا استحق أوديب أن ينتهى به الأمر إلى هذه النهاية المفجعة وهو الإنسان الذى قاده القدر على غير علم منه إلى ما اقترفه من فظائع ؟

هذا هو ما يجيب عنه برنارد نوكس Bernard Knox فى تحليله الرائع لشخصية أوديب ومأساته فى المقال التالى .

---

(١) توفيق الحكيم فى مقدمة كتابة أوديب الملك .

تحليل برناردنوكس لشخصية أوديب [1]
وتفسيره لمأســـاته

أن شخصية أوديب لصوفوكليس ليست مجرد عمل فنى كبير لشاعر عظيم ، وليست كذلك شخصية كلاسيكية تمثل العصر الذى نشأت فيـه فحسب ، بل أن أوديب هو إلى جانب ذلك واحد من سلسلة طويلة من أبطـــال التراجيديات الذين يعتبرون جميعا رموزا لطموح الإنسان ويأسه ، وتصويرا لموقف الإنسان الحقيقى ، ومكانه فى هذا العالم ، .

تظهر لك هذه المشكلة الأساسية فى السطور الأولى من مسرحية « أوديب ملكا » لصوفوكليس، وذلك من خلال كلمات كاهن زوس عندما وجه خطابه إلى أوديب فى مطلع المسرحية ، وقد استطاع الكاهن أن يحـدد فى هـذه الكلمات وجهة نظره ونظر الشعب فى شخصية أوديب منقذ ثيبة ، وحاكمهـــا المطلق ، وقصارى أملها فى إنقـــاذ المدينة من الطاعون المهلك الذى أحاق بهـا . يقول الكاهن :

« اننا نلتمس معونتك ، لا باعتبارك رجلا مساويا للآلهة ، ولكن باعتبارك الأول بين الناس جميعا ، هلم يا أحكم الناس أصلح أمر المدينة » .

إذا تأملنا هذه العبارة الأخيرة التى وصف بها الكاهن أوديب فسنرى أن الجزء الأخير منهـا حقيقـة لا سبيل إلى الشـك فيهـا أو إنـكارها ، فاوديب ملك ثيبة هو حاكمها المطلق ، وكلمـــة Tyrannos اليونانية ليست مرادفة

---

(١) هذا المقال من أروع ما قرأنا فى تحليل الشخصية وتعليل المأساة ، وهذه الدراسة تتضمن تحليلا للشخصية فى الروايتين معا « أوديب الملك » و « أوديب فى كولونا » .

فى المعنى لـكلمة Tyrant الانجليزية التىهى بمعنى طاغية ، كما أنها ليست مرادفة لـكلمـة King التى بمعنى ملك . إن كلمـة Tyrannos تعنى الحـــاكم المطلق الذى قد يكون حاكما شريرا ، وقد يكون حاكما خيرا كما هو الحـال عند اوديب. ولـكنه فى كلا الحالين ليس هو الحـاكم الذى ظفر بالسـلطان بطريق الوراثة . ولـكن بطريقة بطولية ترجع إلى تفوقه وامتيازه ، وهو ليس ملـكا لأن نجاح الملك مقرون بمولده ، أما الحـاكم المطلق فنجاحـه مقرون بملـكات الحــاكم العقلية ، وقدراته .

وصف اوديب تلك السلطة المطلقة فى المسرحيـة بأنهـا « الجـائزة التى تنال بالأموال والجماهير » . ولعل العنوان الذى اختاره صوفوكليس لمأساته « اوديب الحـاكم المطلق » هو أشد العبارات وأقواها تهكما فى المسـرحية ، فإن اوديب كما هو معروف ليس هو الحـاكم المطلق الذى جاء من خارج المـدينة وظفر بسلطانها ، ولـكنه ، وإن خيل إليه أنه آت من الخـارج ، هـو الملك الشرعى لثيبه لأنه ابن لايوس الملك السابق لثيبة . وهو فى الحقيقة لا ينبغى أن يسمى ملـكا بالمعنى الـكامل لهذه الكلمة إلا بعد أن يكشـف النقاب عن حقيقته وعن مولده . ولعله من الملاحظ أن الجوقة لم تطلق عليه هذا اللقب « لقب الملك » إلا فى النشـيد الـكبير الذى غنته عقب معرفة اوديب لنفسه ، « دعوناك الملك الخير ، وقدمنا لك أعظم الشرف ، وجعلناك صـاحب الأمر والنهى »

غير أن كلمـة Tyrant ما يزال لهـا مغزى أكـبر وأوسـع من ذلك . فأوديب فى هذا النشيد بعينه هو مثال أو نموذج للناس جميعـا . فحقيقة كونه حاكما ظفر بالحكم بمجهوده الذاتى ، وحقيقة كونه يحقق المثل الإغريقى للنجـاح المـكتسب بالذكاء والسعى الفرديين جعلت فى اوديب رمزا صالحا للإنسـان المتحضر الذى بدأ يعتقـد ، فى القرن الخـامس قبل الميـلاد ، بأنه يستطيع أن

يستحوذ على السلطان فى الأقليم الذى يعيش فيه ، ويصنع مصير نفسه بنفسه ، ويصبح فى الحقيقة مساويا للآلهة أو نظيرا لهم .

تقول الجوقة فى نشيدها الذى أشرنا إليه منذ لحظة :

« لقد رمى أوديب قوسه إلى ما لم يصل اليه أحد ، لقد ظفر بالنعيم والجد ، أى زوس ! لقد أهلك تلك العذراء ذات المخالب الحجن والأغانى الغامضة ، ولقد كان قائما فى بلدنا كأنه البرج الشاهق ، يردعنا الموت ... » .

أصبح أوديبوس حاكما مطلقا منذ اللحظة التى أجاب فيها على اللغز الذى القاه عليه « أبو الهول » . أجاب على هذا اللغز دون أن تعينه عليه الأنبياء أو توحى به إليه الطير ، أو تشير عليه به الآلهة ، واعتمد على ذكائه وحده ، واستطاعت إجابته هذه أن تظفر له بمدينة ثيبة وملكتها ، وكانت الإجابة على اللغز كلمة واحدة هى « الإنسان » الذى قال عنه بروتاجوراس السوفسطائى « أنه مقياس جميع الأشياء » .

هذه الجملة المشهورة لبروتاجوراس هى خلاصة للروح التفاؤلية والنقدية التى سادت التفكير اليونانى فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد . الإنسان هو مركز العالم ، يستطيع ذكاؤه أن يتغلب على جميع العقبات وهو سيد مصيره ، والحاكم الذى استحوذ على السلطان بذاته ، ولديه من القدرة ما يخول له الظفر بالنجاح والسعادة كاملتين .

وإذا رجعنا إلى مأساة انتيجون التى كتبها صوفوكليس قبل أن يكتب روايتيه عن أوديب نرى الجوقة فى مأساة أنتيجون تشير فى أحد أناشيدها إلى هذا « الإنسان » الغازى المنتصر فتقول « كثيرة عجائب الدنيا وأهوالها ، ولكن ليس ثمة شىء أشد عجبا ولا هولا من « الإنسان » لقد غزا البحار وعبرها وهى مضطربة تبيض أمواجها من حولا ، وهو الذى أخضع لسلطانه الأرض واستخدم الخيل والمحراث ليمزق جوفها ، وهى الإلهة الجليلة .... » .

والإنسان ، كما يقول النشيد ، لم يسيطر على الأرض وحدها ، وإنما امتد سلطانه على الطير فأوقعها فى ثنايا شباكه ، وذلل بمهارته أشد الحيوانات بأساً ووحشية ، وافترس من أسماك البحار ما لا عدد له ولا حدود . استطاع أن يصنع كل هذه المعجزات بماذا ؟ « بالمعرفة والمهارة الفنية » تقول الجوقة :

« تعلم المنطق ، وعرف مذاهب الريح ، وأدرك سلطان القوانين ، وذلل بمهارته أشد سكان الغابات وحشية » وعرف كيف يحمى مساكنه من سهام البرد والرطوبة ، سير كل شىء بتجاربه ، ووجد فى الحيل ما يتقى به أحداث الزمان ، واكتشف مايحول بينه وبين أشد العلل قسوة وفتكا ، الموت وحده هو العلة التى لم يستطع أن يجد منها محيصا ، إن مهارته وافتتانه ، واكتماله ، قد بلغت ما لم يكن يخطر على ذهن أحد » .

تصور لك هذه الأناشيد إلى أى حد ارتفع سلطان الإنسان الذى علم نفسه بنفسه ، وسيطر على المدن بقوته ، واستحوذ على شتى العناصر وعلى الحيوانات وعلى ما تضمنته الحضارة من علم وفن . وواجه المستقبل بمصادر الثروة .

هذا « الإنسان » الذى صورته عبارات الكاهن فى أول المسرحية ، وهذا « الإنسان » الذى حدثتنا عنه الجوقة فى مأساة أنتيجون ، هو أصدق وصف ينطبق على شخصية أوديب كما يظهر للقارىء والمشاهد من مطلع المسرحية .

وليست عبارات هذا النشيد وحده هى التى تهدف إلى تصوير أوديب بهذه الصورة البطولية التى يرى فيها الإنسان فى أكمل صورة على الأرض ، فإن شخصية أوديب محدودة في المسرحية بجميع الاصطلاحات والعبارات التى جاءت على لسانه هو والتى جاءت على لسان من خاطبه ووصفه ، ونحن إذا عدنا لنتتبع الأوصاف التى خلعها سوفوكليس على شخصية أوديب سواء صدرت هذه

الأوصاف من أوديب نفسه أو من غيره من شخصيات الرواية فسنجد أن جميع هذه الأوصاف لن تخرج عن هذا المعنى الذى حدثنا به نشيد الجوقة فى مأساة أنتيجون . فجميع صور المسرحية واستعاراتها وتشبيهاتها تتآلف فى إعطائنا هذا النموذج الفذ من الانسان ، فقد خلعت عليه المسرحية أوصافا شتى فهو الذى يدير دفة الحكم وهو قاهر البر والبحر ، وهو الذى يحرث الأرض ويفلحها ، وهو صائد الوحوش ، وسيد الكلام والفكر ، والمكتشف ، والمشرع ، والطبيب . ولم يقف الأمر عند هذا ، فقد واجهت المسرحية أوديب بمعضلة عقلية بالغة التعقيد والصعوبة ، ورأيناه وهو يحاول إخضاعها لسلطان عقله باحثا لها عن حل . وعرفنا كيف استطاعت لغة المسرحية أن توحى إلينا بشىء من المقارنة بين منهج أوديب ، وهو يبحث عن حل لمعضلته ، وبين مناهج العلوم والفنون التى استطاع إنسان ذلك العصر ، بفضلها أن يكون الحاكم المطلق لذلك العالم .

لقد كانت المشكلة التى واجهت أوديب فى أول الامر مشكلة تبدو عادية ويسيرة ، وكانت تتلخص فى هذا السؤال : من هو قاتل لايوس؟ غير أن المشكلة اليسيرة هذه لم تلبث بعد قليل من التحرى والاستقصاء أن تحولت إلى مشكلة أخرى ولم يعد السؤال : « من هو قاتل لايوس ؟ وإنما أصبح « من هو أنا » ولكى يجيب أوديب على هذا السؤال كان لا مفر له من أن يستعين بالناس والآلهة معا . ولم يكن جواب هذا السؤال بالشىء الذى يتوقعه ، فقد انقلب الموقف رأسا على عقب ، واقتضى هذا الانقلاب تحولا شاملا وسريعا فى وضع أوديب ذاته ، انقلبت الصورة إلى عكسها تماما ، فبعد أن كان أوديب البطل الأول أصبح المجرم الأول ، وبعد أن كان أحق الناس بالاحترام والحب أصبح أشدهم ضعة وأجدرهم بالمقت . وهذا هو ما سماه ارسطو فى كتابه « الشعر » وهو بصدد الحديث عن مأساة أوديب « بتحول الحدث إلى عكسه » وقد اقتضى هذا تحولا فى

مواقف الممثلين فبعد أن كان أوديب يستنزل اللعنة على قاتل لايوس أصبح يستنزل اللعنة على نفسه ، غير أن هذا الانقلاب فى الأوضاع ، أو هذا التحول إلى العكس ، كما سماه أرسطو لا يقتصر على أحداث الرواية وحدها وإنما يتضح لك كذلك من الصور الفنية التى اعتنت الرواية بإبرازها والتى تحدد لك شخص أوديب باعتباره ممثلا للروح المكتشفة الناقدة لعصره . وعندما أتيح لهذه الصور الفنية أن تكشف عن مدلولاتها ، وأن تفصح عن مكنوناتها ، وجدنا المحقق قد تحول إلى متهم ، والصائد إلى فريسة ، والطبيب إلى مريض ، والمشرع إلى مجرم ، والكاشف عن الحق إلى الشىء الذى كشف الحق عنه ، والذى أطلق سراح وطنه إلى الشىء الذى أطلق سراحه .

يقول الرسول لاوديب : « فككتك وأطلقت سراحك وكانت قدماك قد ثقبتا من كعوبهما » .

ووجدنا الذى كان يدافع عن الجريمة يتحول إلى من هو فى حاجة إلى الدفاع عن نفسه ، ووجدنا الملك يتحول إلى رعية والمعلم لا يتحول إلى تلميذ فحسب بل يتحول إلى الشىء الذى هو موضوع الدراسة ، إلى النموذج . هذا هو تحول الحدث إلى عكسه أو هو تحول الإيجاب إلى السلب .

ورأينا الكلمات الأولى التى استهلت بها الجوقة نشيدها فى مسرحية انتيجون والتى أشرنا اليها منذ لحظة ، والتى وصفت الإنسان الذى يمثله أوديب بأنه قائد الدفة الذى يدير سفينة الحكم . رأينا هذه الكلمات قد تحولت على لسان تريسياس إلى نقيضها ، فقد نعت تريسياس أوديب بأنه «سيرسو بسفينته فى شاطىء مجهول» ورأينا الجوقة فى مسرحية أوديب تصفه كذلك بأنه « سوف يرسو فى نفس المرفأ العظيم الذى آوى والده من قبل » ثم تتساءل الجوقة « كيف استطاع حرث أبيه أن يحتمله فى صمت طول هذا الوقت » .

هذا التحول إلى العكس هو أبرز ما فى الحركة المسرحية للمأساة ، وهو يسير موازيا للصور الفنية ولأفعال الممثلين . إنه سقوط الحاكم المطلق الذى كان قابضا على زمام السلطة وكان فى نظر نفسه مساويا للآلهة ونظيرا لهم .

ولقد استطاعت العبارات التى جاءت على لسان الكاهن فى أول المسرحيـة والتى جعلت أوديب فى صورة ترمز للذكاء البشرى وتمثل ما حققه إنسان العصر من نجاح ، استطاعت هذه العبارات أن تتكاثر وأن تولد العديد من الصور التى صاحبت تطور الأحداث وسارت جنبا إلى جنب مع التحول الذى أصاب بطل المـأساة . فأوديب لم يكن فقط مدير الدفة ، وحارث الأرض والمكتشف ، والمشرع ، والمحرر ، والطبيب . وإنما وصف إلى جانب ذلك بصفات حملت معانى أخرى غير المعانى التى سبقت وخلعت على أوديب صفة الماهر فى حـل الألغـاز والأحاجى وجعلته ضليعا فى العلوم الرياضية والحسابية ، وهذه الصفات الجديدة تبرز لنا جانبا آخر من جوانب الإنسان الملك والحاكم المطلق ، ولا يخفى علينا أنه من الأسباب التى مهدت لبطولة الإنسان فى ذلك العصر وبلوغه شأوا بعيدا فى الحضارة أنه استطاع أن يجيد حساب الأرقام وأن يستفيد منه فى بناء حضارته على أساس من علوم الرياضة والحساب . ولعلنا لا ننسى أن من بين الكلمات التى كان يعجب بها أوديب كلمة مقياس أو معيـار Measure وهى استعارة لهـا مدلولها إذا اقترنت بما للمدلول الحسابى من قيمة ترتبط بحضارة العصر ورقيه. وإذا رجعنا إلى المسرحية رأينا تريسياس فى أحد مواقفه مع أوديب يسخر منه قائلا : « ألست بطبيعتك ماهرا فى حل الألغاز». كما لا ننسى أن اللغز الذى طرحه الحيوان المهلك القائم على صخرة قريبا من مدينة ثيبة على أوديب والذى كان يلقى به على كل من مر به فإن لم يحله عدا عليه الحيوان فافـترسه ، لا ننسى أن هذا اللغز الذى وفق أوديب إلى حله على الفور لغز قائم على الأرقام الحسابيـة

« ما هو الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع ، وفى الظهر على اثنتين ، وفى المساء على ثلاث ؟ » .

ثم عد بعد ذلك إلى بروميثيوس فى مسرحية ايسكلوس الذى يمثل قمة التحضر فى الحياة البشرية فسترى أنه كان يعتبر الإرقام وحسابها من أولى المنح التى منحها للإنسان يقول « والأرقام كذلك اخترعتها فكانت أبرز اختراع وصلت إليه الإنسانية »

ونحن لا ننسى أن الحضارة التى نشأت على ضفاف النيل فى العصور القديمة استطاعت أن تمكن الإنسان، بفضل العلوم الرياضية والحساب ، من معرفة تحركات النجوم وحساب الوقت . وعرفنا من تاريخ صوفوكليس أنه اطلع على تاريخ هيرودوت وعرف منه العمليات الحسابية التى نتج عنها بناء الأهرام .

وتعود إلينا كلمة « معيار أو مقياس » مرة أخرى فى عبارة بروتاجوراس المشهورة « الانسان هو مقياس أو معيار جميع الأشياء » . وفى روايتنا هذه قد عرف مقياس الإنسان الحقيقى عرف مقياسه الصحيح .

فالمسرحية مليئة بالأقيسة والمعادلات بعضها ناقص وبعضها زائف ، غير أن المعادلة الختامية للمأساة قد أطلعتنا على حقيقة صارمة مؤداها أن الإنسان ليس مساويا للآلهة ولكنه مساو لنفسه فقط ، لقد ساوى نفسه فى نهاية المأساة لا فى بدايتها وذلك لأن فى المأساة أوديبين لا أوديبا واحدا .

الأول هو هذه الشخصية البطولية التى ظهرت أمامنا فى الفصول الأولى من المأساة ، الملك ذو الثروة والسلطان ، والملك ذو الطاقة الخارقة والعقل النافذ اللذين أوجدا موضوع البحث فى الحقيقة ،والثانى هو موضوع البحث ذاته ، هو

هذه الشخصية التى انتهكت أقدس المقدسات وارتكبت أنكر الفواحش وهى قتل أحد الأبوين أو كليهما .

إنه أكثر الناس استحقاقا للعنة . وحتى قبل أن يكتشف الأول منهما الثانى وقبل أن يكشف أوديب البطل الستار عن أوديب القـــاتل كانا مشتركين ومعروفين بنفس الاسم الذى أطلق على كل منهما « أوديب ».اوديب أوالمتورم القدم ، وهى كلمة تؤكد معنى التشويه الذى وسم جسد الملك العظيم وهو تشويه حاول أوديب نسيانه ، ولكنه لا يفتأ يعيد إلى الذهن دائما صورة المنبوذ الذى ألقى به على جبل الكتيرون وهو موثق القدمين،إن هذا الطفل المنبوذ الذى أصبح أوديب العظيم قد صار بعد قليل الرجل المنبوذ الذى نفى نفسه عن المدينة .

ثم عد بنا مرة أخرى إلى كلمة أوديب « المتورم القدم » ، فسترى أن الشق الثانى منها وهو كلمة « القدم » مستخدم على طول المأساة فى عبارات ساخـرة قصد بها استرجاع صورة أوديب الثانى إلى الذهن ، يقـول كريون : « إن ابا الهول قد اضطرنا أن نشغل بما يقع تحت أقدامنا من أمور » .

ويقول تريسياس : « وستصيبك اللعنة ذات القدم المخيفة من أبيك وأمك»

Dread footed Curse

وتردد الجوقة هذه الكلمة من وقت لآخر فى أناشيدها فتقول :

« دعوا قدم قاتل لايوس تتحرك أو تفر »

« إن القاتل رجل منبوذ وذو قدم مهملة »

« إن قانون زوس لذو قدم عالية »

« إن الرجل ذا الكبرياء ليسقط إلى مصيره المحتوم حيث لا يستطيـع أن يحرك قدمه » وهـكذا نرى أن تكرار كلمـة القـدم (التى هى الشق الثانى من

كلمة أوديب) على هذه الصورة الساخرة فى جميع هذه العبارات ليس من قبيل المصادفة،وإنما هو محاولة لاستحضار صورة أوديب المجهول إلى المسرح وكشف النقاب عنه . وإذا تركنا الشق الثانى من الكلمة ورحنا للشق الأول منها وهو كلمة Oidi بمعنى متورم نلاحظ أن كلمة Oida كذلك تساوى بالعربية « أنا أعرف » .

وهذه الكلمة ، كلمة المعرفة واشتقاقاتها كثيرا ما خرجت من فم أوديب فى المسرحية،فإن معرفته هى التى جعلته حاكما مطلقا ، وهى التى جعلته واثقامن نفسه وحازما ، المعرفة هى التى جعلت الإنسان فى هذه المكانة التىوصل اليها ، جعلته سيد العالم .

وكلمة Oida بمعنى « أعرف » أو « أنا أعرف » تتردد فى الرواية بنفس المعنى الساخر الذى ترددت به كلمة « قدم » ، وأحيانا ما تصل الكلمة فى استعمالها إلى أقصى درجات التورية .

خذ مثلا الموقف الذى جاء فيه الرسول لينبىء أوديب بأن أباه بوليبيوس قد مات ، فقد أخذ هذا الرسول يسأل الناس الواقفين أمام قصر أوديب عن الملك بهذه الكلمات :

« أيها الغرباء ! هل فيكم من يستطيع أن ينبئنى »
« أين يكون قصر الملك أوديبوس »
« أنشونى بنوع خاص أين الملك ذاته إن كنتم تعرفون »

وتنتهى الأسطر الثلاثة فى الأصل اليونانى بالكلمات الثلاث الآتية :

OMIDIPOU ومعناها تعلمون أين
OEDIPOU ومعناها أوديب
ISTHOPOU ومعناها تعرفون أين

هذا المثل من أصدق الأمثلة على قدرة صوفوكليس على استعمال اللغة استعمالا إيحاييا بالغ الروعة، فليس ثمة شك فى أن الكاتب قد قصد من هذه الأسطر الثلاثة أن تنتهى هذه النهايات دون سواها ، وليس من شك كذلك فى أن الكاتب قد راعى أن يعقد بين هذه الكلمات الثلاث علاقة تشتمل على هذا المضمون الإيحائى الذى يرمز إليه اسم أوديب بشقيه اللذين تحدثنا عنهما .

ومن ثم فإنك ترى أن المعادلة التى تنبنى عليها المأساة موجودة فى شكل رمزى فى اسم البطل ، هذه المعادلة التى سوف يقوم أوديبوس على حلها فى النهاية . كما أن اسم البطل بشقيه قد استخدم فى الرواية بطرق إيحائية قصد بها إبراز العلاقة التى تربط بين أوديب الطفل ابن لايوس المتورم القدم وبين أوديب الحاكم المطلق والعارف بكل شىء .

أما كلمات كاهن زوس فى أول المسرحية فقد كانت تشير إلى معادلة من نوع آخر وذلك عندما توجه إلى أوديب بقوله « إننا نضرع اليك أيها الملك ، لا باعتبارك رجلا مساويا للآلهة » إن هذا القول فى الحقيقة تحذير ، والتحذير لازم هنا ، فى أن أوديب كان يتسم فى المشاهد الأولى من المأساة بسمة التقوى والورع ، إلا أن تقواه لم تكن من النوع العميق الجذور . وإذا كان كاهن زوس لم يساو بين أوديب وبين الآلهة فى العبارة السابقة فإنه عقد فى الجزء التالى من حواره معادلة من نوع آخر وذلك عندما طلب من أوديب أن يساوى بين نفسه الآن وبينها عندما أنقذت ثيبة من أبى الهول :

« لقد أنقذتنا فيما مضى فكن اليوم كما كنت أمس »

هذه هى أول إشارة فى المسرحية لموضوع المقابلة بين شخصى أوديب ،

فعبارة الكاهن كما ترى تتضمن الإشارة إلى شخصيتين متناقضتين أو قل تتضمن التمييز بين أوديب الذى فشل فى إنقاذ المدينة من الوباء الملك الذى أحاق بها وبين أوديب الذى أجاب على لغز أبى الهول فأنقذ المدينة منه ، إن عليه اليوم أن يجيب على لغز آخر غير أن الإجابة على هذا اللغز الآخر لن تكون سهلة كالإجابة على اللغز الأول، وذلك لأن حل اللغز الجديد لن يجعل أوديب مساويا لهذا الشخص الغريب الذى جاء إلى ثيبة فالتقى بأبى الهول عند أسوار المدينة وصرعه وأصبح الحاكم المطلق ، ولكنه سيجعل أوديب يعود إلى شخصه الحقيقى ، إلى أوديب ابن الملك لايوس والملكة جوكاسته .

ولقد كرر أوديب لفظة «التساوى» أكثر من مرة فى حواره ، يقول مجيبا على كلمات الكاهن زوس: «لست أجهل أنكم تألمون جميعا، ولكن ليس منكم من يتساوى أله بألمى.» «ثم يذكر «القياس» بعد ذلك وهى كلمته المفضلة عندما يستأخر مجىء كريون فيقول: «لقد طالت غيبته إذا قست الأيام التى مضت منذ فصل عن المدينة.» «ثم يضيف قائلا: «إننى قلق عليه فقد تجاوزت غيبته ما كنت أحسب لها من الوقت» .

فهذا هو أوديب الذى يعتمد على الحساب والقياس وتلك هى خطته التى سوف تقوده إلى معرفة الحقيقة ، فإن حساب الزمن والمكان وقياس الأعمار والأرقام والأوصاف ومقارنة بعضها ببعض هى أدواته التى سوف تعينه على حل المعادلة الأخيرة وعلى التحقق من شخصية القاتل ، قاتل لايوس . وليس من شك فى أن العملية الحاسمة الدقيقة التنظيم التى اكتشف أوديب بواسطتها الطريق إلى الحقيقة هى عملية العقل البشرى فى أكثر من ناحية . إنها عملية رجل القانون الذى يتقصى آثار المجرم حتى يكشف عن حقيقته ، وهى كذلك عملية الطبيب الذى يحاول أن يجمع لديه من أعراض المرض وعلاماته ما يكشف له عن أصل العلة ونوعها . وهى كذلك عملية تقترن بعمليات فرويد فى تحليل النفس ، وهى فوق كل ذلك

عملية حسابية سوف تقترن بالمعادلة الحقيقية التى تثبت صحتها .

وتتـــأكد الطبيعة الحسابية للشكلة منذ دخـول كريون فى المشهد الأول عندما يقـول :

« لم ينـج من رفاق لايوس إلا رجل واحد ولم يكن لديه ما يقـوله إلا شىء واحـد » فيرد عليه أوديب قائلا :

« ما هذا الشىء الواحد؟ » هو أن من قتل لايوس ليس رجلا واحداً بل جماعة من الناس.» مثل هذا القول يبدو كأنه مسألة حسابية يأخـذ أوديب على عاتقـه حلها . غير أن الجوقة التى تظهر على المسرح فى ذلك الوقت لم يكن لديها هذه الثقة التى عند أوديب ، وكان كل ما يشغلها هو التفـكير فى هـذا الوباء الذى انتشر فى المدينة ، والذى أخذت تتغنى به فى يأس . غير أنها فى أثناء غنائها تحدثنا عن هذا الوباء فى أسلوب مجازى يستعمل نفس التعبير الحسابى الذى استمعنا لمثله عند أوديب وعند الكاهن من قبل، قالت الجوقة : « واحسرتاه ! إنى لأحتمل آلاما لا تحصى ».

ثم تقول بعد ذلك بقليـل « وجعلت المدينة وقد فقدت ابناءها بغير حساب تهلك ويلح عليها الدمار فى غير رحمة ولا رفق » .

وهكذا ترى أن الرواية لا تطالعك منذ بدايتها بالحدث الرئيسى فحسب وإنما تطالعك إلى جانب هذا بهذه العبارات المجازية التى تتردد عن قصد ... وعنـدما يدخل تريسياس تبدأ هذه العبارات المجازية بالتطور والكشف عن امكانياتها بشكل واضح . يقول تريسياس وهو فى عنفوان غضبه :

« مهما تـكن ملـكا فإن من حق أن أكون مساويا لك ، فى شىء واحـد على الأقل ، وهو أن تعطى لى نفس الفـرصة فى أن أرد عليك بمثـل ما وجهت إلى من كلام » .

صحيح أن تريسياس شيخ ضرير ولكن أوديب سوف يصبح فى النهاية مساويا لتريسياس فى هذه الآفة، وذلك عندما يفقد بصره عند نهاية القصة، ولكن تريسياس لا يكتفى بما قاله وإنما يزيل على ذلك قوله «إنك تجهل أيضا هذه الشرور الكثيرة التى تحيط بك، والتى سترتدك إلى أصلك وتجعلك مساويا لنفسك وأبنائك».

هذه المعادلة الحسابية التى وردت على لسان تريسياس ليست هى المسألة الحسابية التى وردت على لسان كاهن زوس، فلم يكن تريسياس يعنى بكلامه أن يساوى بين أوديب الحاضر وأوديب الذى صرع أبا الهول كما جاء فى وصف الكاهن زوس له. وإنما أشار تريسياس إلى شىء أبعد مما أشار اليه كاهن زوس. فقد أراد أن يقول إن أوديب ابن بوليبيوس وميروبا هو نفس أوديب ابن لايوس وجكاستة. وهذا هو معنى كلمة «تجعلك مساويا لأبنائك» ذلك أن أوديب هو فى الحقيقة أخ لأبنائه وبناته. ولقد أبان تريسياس عن الغموض الظاهر فى هذه العبارة عندما ربطها بقاتل لايوس المجهول فقال:

«ان الرجل الذى تبحث عنه موعدا منذرا لأنه قتل لاتوس، مقيم هنا على أنه غريب وسيعرف الناس أنه من أهل ثيبة، ولن يستمتع بهذا الاستكشاف. إنه يرى ولكنه سيفقد بصره، إنه عظيم الثراء، ولكنه سيسأل القوت ليعيش وسيسعى على قدميه إلى منفاه ملتمسا طريقه بعصاه ...... سيعلم الناس أنه فى الوقت نفسه أب وأخ للصبية الذين يعيشون معه، وأنه زوج وابن للمرأة التى ولدته، وأنه قد اقترن بزوج أبيه بعد أن قتل أباه ...... اذهب إلى قصرك وفكر فى هذا كله، فإذا أثبت على الكذب فقل حينئذ إن الكهانة لا تعلمنى شيئا».

وهكذا ترى أن تريسياس، قد اقتبس نفس العبارات والاصطلاحات التى يستعملها أوديب وألقى بها فى وجهه. غير أن هذه المعادلات التى أنشأها

تريسياس والتى سوت بينه وبين أوديب من ناحية وسوت بين أوديب وأبنائه من ناحية أخرى ، كانت فوق مستوى فهم أوديب فلم يدركها على حقيقتها بل ألقى بها عرض الحائط واعتبرها من قبيل الهذيان والخلط اللذين يصدران عن متآمر فاشل ، حتى إن الجوقة نفسها رغم انزعاجها لما سمعته من تريسياس ، رفضت أن تقبل اتهامات الكاهن ، وصممت على أن تقف إلى جانب أوديب .

وبعد خروج تريسياس النبى يدخل كريون السياسى ، وإذا كان أوديب قد واجه فى مقابلته لتريسياس ذلك الشيخ الضرير الذى يبصر الأشياء ، بوحى من عالم آخر فإنه لن يجد ذلك عند كريون . ذلك أن كريون لا يتسم بصفة النبوة التى يتسم بها تريسياس ، شأنه فى ذلك شأن أوديب ، لأنهما يتحدثان نفس اللغة. ومن هنا كان عراكا بين رجلين يستخدمان نفس الأساليب ، فيستخدم كريون منهج المحاسبين فى رده على أوديب. يقول كريون « إليك جوابا مساويا » ويقول « إذا قيس الزمن الذى مضى بعد مقتل لايوس فهو يعد زمنا طويلا » ويقول كذلك: « لقد تساويت أنت وجوكاستة فى حكمكما لهذا البلد » وأخيراً يقول : « ألست ندا لكما وأنا ثالثكما ؟ » .

والحقيقة أن كريون ليس مساويا لأوديب فى اللحظة الراهنة ، ذلك أن كريون ما يزال الآن تحت رحمة أوديب يستميل منه الإصغاء إليه ولكن أوديب بعد قليل وقبل نهاية المسرحية سوف يطلب الرحمة من كريون، وسوف يتوسل إليه أن يكون رفيقا بابنتيه ، وسوف يستخدم أوديب فى هذه اللحظة نفس أسلوب المقابلة والتسوية عندما يقول لكريون : « لا تسو بين شقائهما وشقائى » .

ويتدخل جوكاسته لإصلاح ذات البين بين أخيها كريون وزوجها أوديب نلاحظ أن البحث الذى يجريه أوديب لاكتشاف قاتل لايوس يتحول إلى اتجاه جديد . وعندما حاولت جوكاسته أن تهدىء من نفسية أوديب وأن تقلل من أهمية ما قاله الكاهن تريسياس ، ذهبت فى دفاعها عن أوديب إلى اتهام فن الكهانة بصفة عامة ، واتخذت على سبيل المثال تلك النبوءة التى لم تتحقق ، والتى كانت قد ألقيت فيما مضى إلى لايوس ، وأنذرته بأنه سوف يقتل بيد ابن يولد له من جوكاسته ، ومع ذلك فقد أكد الناس جميعا أن الذى قتل لايوس جماعة من اللصوص ، قتلوه منذ زمن بعيد عند طريق ذات ثلاث شعب .

ولذلك وجهت جوكاسته نظر أوديب إلى عدم الاحتفال بمثل هذه النبوءات ، غير أن أوديب فى هذه اللحظات لم يكن يعنى بكهانة الكهان ولم تكن تشغل هذه النبوءات عليه كل تفكيره ، وإنما الذى كان له الأثر الفعال فى جذب انتباهه هذا الطريق ذات الشعب الثلاث التى جاءت على لسان جوكاسته ، ذلك أن أوديب قد قتل فعلا رجلا ذات يوم عند ملتقى شعب ثلاث . فما أن يسمع أوديب هذه القصة من جوكاسته ، قصة الطريق ذات الشعب الثلاث حتى يندفع فى أسئلة متتالية سريعة يحاول بها أن يعرف من جوكاسته الحادث وزمنه وأوصاف ذلك الشيخ المقتول ، وعدد الرجال الذين كانوا يصاحبونه وما أن يتلقى أوديب إجابات جوكاسته على هذه الأسئلة حتى يرتاع ويفزع ، لا لأنه يخاف أن يكون قد قتل أباه وتزوج أمه ، فقد كان فى هذه اللحظات مازال يعتقد أن أباه وأمه ما فتئا يعيشان فى كورنته ، ذلك المكان الذى خرج منه ولن يعود إليه ، ولكن لأنه يخاف أن يكون هو الذى قتل لايوس . وأن تكون جريمته هذه هى السبب فى انتشار الطاعون الخطير ... وأن يكون هو موضوع اللعنة التى استنزلها على قاتل لايوس .

غير أنه ما يزال لديه بعض الأمل فى ألا يكون هو القـــاتل ، فالتناقض ما يزال قائما ، والأمر لم يصل بعد إلى الحقيقة الحاسمة ، والاختلاف حـول العدد ما يزال هو الأمل الوحيد الذى يتعلق به أوديب . فجوكاستة تقول إن جماعة من اللصوص ، لا شخصا واحدا ، هو الذى قتل الملك ، وأوديب كان وحده ولم يكن معه أحد عندما قابل رجلا عنـــد طريق ذات ثلاث شعب وقتله . والوصول إلى حل فى الاختلاف الحسابى بين عدد القتلة أكان واحـدا أو كان جماعة هو الوصول إلى حل المعادلة الحسابية التى تقوم عليها القصة ، والتى ترد أوديب إلى أصله أو قل تسـوى بين أوديب الملك وأوديب ابن لايوس . من أجل ذلك أرسل أوديب فى استدعاء ذلك الرجل الحى الذى يمكنه أن يؤكد أو ينكر التفاصيل التى تعزز الاتهام أو تدحضه . « فإذا قال هذا الرسول إن الذى قتل لايوس جماعة لا شخص واحـد فلست أنا القاتل لأن الواحـد لا يساوى الكثير » : أو بمعنى آخر إن الواحد لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يساوى غير واحد فقط ، ومن ثم فإن جريمة أوديب تستند الآن على مبدأ حسابى .

غير أن معادلة أساسية أخرى تنهض إلى الذهن إلى جانب ما سـبق وهى العلاقة بين ما قرره وحى الآلهة وبين الحقيقة ، فعندنا نوعان من وحى الآلهة كلاهما سواء ، وكلاهما لم يتحقق ، فالمصير المخيف الذى تنبأ به الوحى لابن جوكاستة ، والذى قيل إنه قتل على جبل الكثيرون هو ذات المصير الذى كتب على أوديب ، والذى حاول أن يتجنبه .

أما جوكاستة فهى لا تثق فى نبوءة الوحى ، ومهما قيل فى شأن قاتل لايوس فإن وحى الآلهة مخطىء عند جوكاستة .

تقول : « فقد أعلن أبولون أنه سيقتل بيد ابن يولد له منى . ومن المحقق أن هذا الابن ليس هـو الذى قتل لايوس لأنه هلك قبل أبيه ، ومن هنا لن

ألتفت إلى يمين ولا شمال . ولن أومن بعد ذلك بالفأل ولا بالطيرة » . وإذا كانت المعادلة بين وحى الآلهة وبين الحقيقة معادلة زائفة فأى معنى يكون للدين إذن ؟ . وإذا كان أوديب وجوكاستالم يسلما بوحى الآلهة بهذا الشأن وأرادا أن ينظرا ما تأتى به الأحداث من تصديق أو تكذيب للوحى ، فإن الجوقة لاتستطيع أن تقف نفس الموقف كما أنها لاتستطيع أن تشكك فى وحى الآلهة. ومن ثم قد آثرت أن تترك أوديب ومهارته فى حساب الأمور ، وأن ترجع إلى « القوانين العليا ...... التى هبطت من السماء والتى هى بنات أفكار أوليمبوس والتى لم تخلقها طبيعة الناس الهالكين » وطلبت الجوقة من زوس أن يحقق وحى الآلهة بأن قالت :

« أى زوس أيها الإله الجبار ، ان كنت خليقا بهذا الاسم فلا يفلت منك هذا ولا يخرج عن سلطانك الخالد » . وإذا لم يتعادل وحى الآلهة مع الحقيقة فستفقد أوامر السماء قيمتها . وتنزل عن سلطانها وعظمتها .... ومن هنا سيكون مستقبل ومصير فردين من البشر موضوع امتحان للقوة الآلهية . يقول رئيس الجوقة « إذا اقترفت مثل هذه الآثام فأى نفع فى أن أؤلف الجوقة ؟ » ولماذا نذهب إلى دلف قلب الأرض المقدسة لنعبد الآلهة ؟ ولماذا نشارك الشعب فى رقصاته للآلهة ؟ » .

وبهذه الجملة الأخيرة يقفز الماضى البعيد إلى الحاضر ويتمثل لنا مسرح ديونيسوس ، فإن هذه الأغنية التى أشارت إليها الجوقة هى ذات الأغنية التى كانت تنشدها جوقة الشعب وهى ترقص فى أعياد ديونيسوس ، والتى هى نواة هذا الفن التراجيدى الذى بلغ فى روايتنا هذه ما بلغه من الروعة . وهذه الإشارة تذكرنا أن المأساة هى فى ذاتها عمل من أعمال الدين ونوع من عبادة الإله . ولو جاز لوحى الآلهة ألا يتساوى مع الحقيقة ، ولو قوبل

ما يشير به الوحى يمثل هذا الازدراء لفقدت المسرحية اليونانية قيمتها ، ذلك أن المأساة اليونانية هى فى أصلها ضرب من الطقوس والشعائر الدينية .

لقد تلاشت الآن حادثة مقتل لايوس فى الظهارة الخلفية للمسرح . وظهر على السطح هذا الوحى الذى لابد أن يتم كلته . وها هو ذا رسول كورنته يأتينا بالأخبار التى سوف تقابل بالترحيب. يقول الرسول لجوكاسته :

« أنباء سارة لبيتك ولزوجك أيتها المرأة » فتسأله جوكاسته « ماذا تعنى ؟ ومن أين أقبلت ؟ » .

فيرد عليها الرسول قائلا : « أقبلت من كورنته والنبأ الذى أحمله يمكن أن يسرك ويمكن أن يسوؤك أيضا » . فتسأله جوكاسته :

« ما هذا النبأ ؟ وما هو الأثر المزدوج الذى يمكن أن يحدثه ؟ . إن هذا الأثر هو موت بوليبيوس . إن الحزن الذى يتساوى مع الفرح سوف يأتى بعد ذلك ، أما الآن فإنه الفرح فقط . وتضيف هذه الأخبار التى جاء بها الرسول، بعض ما يساعد على تكذيب الوحى ، وحى الآلهة وإنكاره . فإن والد أوديب قد مات ولن يستطيع أوديب بعد الآن أن يقتل أباه ، كما لم يستطع ابن لايوس الطفل أن يقتل أباه ، وهنا تصرخ جوكاسته قائلة لأوديب : « أين هو وحى الآلهة ؟ لا تحفل به بعد الآن » .

ويفرح أوديب بعض الفرح من صرخة جوكاسته هذه . ولكن فرحه لن يطول . إنها استطاعت أن تحمل عن كتفيه بعض الثقل ..... ولكن أمه ماتزال تعيش ، وقد وجب عليه أن يظل حريصا مشفقا من العودة إلى كورنته إذا هو أراد أن يتجنب الزواج من أمه .

ولقد حاول كل من جوكاسته والرسول أن يبعدا عن خاطره هذا الخوف الأخير ، الأمر الذى جعل جوكاسته تنساق بتصريحها الخطير ، ذلك

التصريح الذى يحاول اقتلاع الخوف من النفس كما يحاول إهمال كل ما يمت بصلة إلى فكرة النظام وسيطرته على هذا الكون والغض من قانون السببية واضطراده بشكل منطقى فى هذا العالم . فالمصادفة وحدها هى المسيطرة ويحسن أن نقف فى حسابنا للأشياء عند هذا الحد فنقول : « ماذا يجدى على الإنسان أن يملأ نفسه ذعرا ؟ إنما المصادفة وحدها هى المسيطرة على أمره كله دون أن يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض له . والخير فى أن يستسلم الإنسان للحظ ما استطاع وأن يعيش فيه مغمض العينين ما أمكن » .

هذا التصريح اعتراف من جوكاسته بعالم لا معنى له ، وترغيب لأوديب فى أن يعترف هو الآخر بمثل هذا العالم ، ولكن كيف وأمه ما تزال تعيش؟ إنه لابد أن يخاف . غير أن الشىء الذى أخفقت فيه جوكاسته نجح فيه الرسول نجح بماذا ... بتحطيم المعادلة التى انبنت عليها حياة أوديب ، وذلك عندما جرى بينهما هذا الحوار :

الرسول —

أتعلم أن خوفك لا أساس له

أوديب —

كيف ذلك إذا كنت ابن هذين الشخصين ؟

الرسول —

لأن بوليبيوس لم تكن بينك وبينه صلة النسب

أوديب —

ماذا تقول ؟ لم يكن بوليبيوس أبى ؟

الرسول —

لم يكن أباك كما أنى أباك

أوديب —

وكيف يكون أبي مساويا لمن لا صلة بيني وبينه ؟

الرسول —

لأنه لم يلدك كما أن أبي لم يلدك

كان هذا هو مبلغ علم الكورنثي ، فقد تسلم فيما مضى الطفل أوديب من أحد رعاة لايوس ، . وهنا تبدأ المعادلتان اللتان كانتا منفصلتين تتحد الواحدة منهما بالأخرى . . تقول الجوقة « أظن أن الراعي الذي تبحث عنه ليس إلا هذا الرجل الذي أرسلت فعلا في استدعائه » .

إنه الشاهد الوحيد الذي رأى مقتل لايوس، وقد استدعى ليبني،أوديب عمن قتل لايوس . أهو رجل واحد أم جماعة ، غير أن هذا الراعي سوف يحمل معه أخباراً أخرى هامة . أنه سوف ينزع من فوق كتفي أوديب هذا الحمل الثقيل من الخوف الذي حمله معه منذ خروجه من دلف . لقد تحكمت الصدفة في كل شيء وسيطرت على حياة أوديب منذ بدايتها ، فقد حملته يد راع ثم أسلمته إلى يد راع آخر ثم أعطاه هذا الأخير إلى بوليبيوس الذي كان عقيما لا ولد له فرباه حتى صار وريثه الوحيد على العرش . ثم نفى نفسه من كورنته وجاء إلى ثيبة كما يجيء اللاجيء الذي لا وطن له . فيلقاه أبو الهول على أعتاب المدينة فيلقى عليه لغزة ثم يظفر في النهاية بالمدينة وبيد الملكة . وهذه الصدفة التي قادت حياته في هذه المراحل هي ذات الصدفة التي ستكشف إليه الآن حقيقة شخصه . لقد صدقت جوكاسته عندما ألحت عليه في ألا يخاف .

غير أن جوكاسته قد أدركت الحقيقة ، أدركت أن الوحي قد تحقق وأن نبوءه الآلهة قد اتفقت مع الحقيقة . وأن دعاء الجوقة للآلهة أن تحقق الوحي

قد استجيب . شعرت جوكاسته عند ذلك بالضياع ولكنها حاولت أن تنقـذ أوديب ، وأن تمنعه من الاسترسال فى البحث عن حقيقته ، غير أن شيئا لم يكن ليستطيع أن يمنعه ، ثم كان وداعها إليه معبرا عن حزنها العميق ومفصحا عن معرفتها بالحقيقة فقد أدركت ، غير أنها لم تستطع أن تضع المعادلة فى الصورة التى وضعها فيها تريسياس ، واكتفت أن تودعه بقولها « أيها الشقى هذا هو الاسم الذى أستطيع أن أدعوك به » فلم تكن تستطيع أن تدعوه زوجها فقد عاد لها ذلك الطفل الذى أرسلته ليقتل على سفح الجبل ، ولم يكن قد جاوز ثلاثة أيام من عمره ، عاد إليها الآن وهى لا تستطيع أن تخاطبه بيا بنى . ولم يكن يستطيع أوديب فى هذه اللحظات أن يصغى إلى جوكاسته فقد كان مشغولا بالبحث عن نفسه ، وكان ما يزال فى قمة الثقة التى انحدرت من فوقها جوكاسته يقول :

« إن هذه المرأة قد ملأتها الكبرياء فهى تستخدى من مولدى الوضيع ، أما أنا فأرى نفسى ابن الحظوظ الخيرة ولا يغض من شأنى نسب مهما يكن . نعم هذه الحظوظ التى كبرت معى قد خفضتنى حينا ورفعتنى حينا آخر . هذا هو نسبى لا سبيل إلى تغييره . لماذا أعدل عن استكشاف مولدى ؟ » .

لم يعد إلى الحل غير لحظات قصار . فقد دخل الراعى المسرح . ويلمحه أوديب قائلا : « إذا كان لى أن أتوسم رجلا لم أره من قبل فإنى أظن أن هذا المقبل هو الراعى الذى نبحث عنه منذ زمن ، وإن شيخوخته التى بعد العهد بها لتلائم شيخوخة هذا الرسول » . وبهذا الحوار ذى المغزى الواضح يخوض أوديب آخر مراحل استقصائه الحسابى ثم ترى الحركة فى الستين سطراً التالية تنحدر فى سرعة وحسم إلى آخر مراحل البرهان الحسابى وتجرى الأحداث فى تتابع آلى منتقلة من حدث إلى آخر حتى يلتقى أوديب الملك بأوديب الذى كتبت عليه اللعنة ، وتتساوى المعرفة بالقدم

المتورمة . أو فى كلمة أخرى ترتد عظمة الإنسان إلى حدودها . ويصرخ أوديب قائلا « لقد استبان كل شىء » . وتحققت نبؤة الوحى وعرف أوديب نفسه ووقع على الحقيقة المرة ، ولم يعد هو الذى يقيس الأشياء ، ويحسب حسابها ، بل أصبح هو الشىء الذى يقاس . لقد كان هو نفسه الجواب للمشكلة التى حاول أن يحلها ، ورأت الجوقة فى أوديب نموذجا للإنسان ، ففى تعرف أوديب على نفسة تعرف للإنسان على حقيقته . لقد قاس الإنسان نفسه وكانت النتيجة أن ليس الإنسان مقياس كل شىء ووقفت الجوقة التى كانت ترفض العدد وما يتصل به من حساب ، وقفت لتعطينا فى النهاية حسابا عن حاصل جمع هذه القصة فتقول : « أيتها الأجيال من الناس الذين سوف يموتون إنى أحصيت جميع ما فى حياتكم فوجدت حصيلتها تعادل الصفر » .

وهكذا يتم سقوط الحاكم المطلق من عرشه ، وعندما يعود أوديب من قصره يكون قد فقأ عينيه ، وصار على حد تعبيره رجلا منبوذا . إنه انقلاب مروع من شأنه أن يثير السؤال التقليدى الذى يسأله كل قارىء لأوديب : أيستحق هذا الرجل كل ما وقع عليه من العقاب ؟ وإلى أى حد هو مسئول عما اقترف من آثام ؟ أليست الأحداث التى وقعت له ، والتى يدفع الآن ثمنها باهظا أحداثا كتبت عليه وقدرت تقديراً ؟ كلا إنها أحداث اقترفت عن جهل ، ولم تكن مقدرة وإنما كانت فقط أحداثا قد تنبىء بها . لقد كانت إرادته حرة وكانت أفعاله نابعة من نفسه ، غير أن أفعاله قد اتفقت مع ما تنبأ به الوحى ، وحذت حذوه . والعلاقة التى بين النبؤة وبين أفعال أوديب ليست علاقة السبب بالمسبب إنها علاقة أوحت بها الصورة المجازية أو قل الاستعارية علاقة بين كائنين مستقلين تمام الاستقلال ، ثم تساوى كل منها بالآخر .

ومع ذلك فما من أحد يمكن أن ينظر إلى أوديب بغير عطف ، فنى لحظـــة عظمتة عندما كان يقول : « أنا ابن الجدود » كان رجلا فى أقصى درجات عماه ولكنه كان فى الوقت نفسه فى أقصى درجات بطولته وشجاعته . ولقد جاء كما تقول الجوقة ليخدم مغزى أخلاقيا أو قل أنه مجرد مثال أو نموذج إيضاحى . وفى الحق إن أوديب هذا الكائن المستقل عن النبوءة كان أكثر الأشياء ملاءمة لهذا النموذج الإيضاحى .

غير أننا فى النهاية لا نملك إلا أن نشعر بأن الآلهـة مدينون لأوديب بدين كبير هذا هو ما كان يشعر به صوفوكليس نفسه ، وهذا هو الذى جعله يكتب فى آخر سنى حياته روايته التى ردت فيها الآلهة الدين لأوديب، وهى رواية « أوديب فى كولونا » .

هذه الرواية تعالج موضوع الجزاء الذى سيناله أوديب آخر الأمر بعد نفيه ، هو جزاء غريب حقاً . هذا الجزاء هو الموت ، ذلك أنه عند الموت ،وعند الموت فحسب سوف يصبح أوديب مساويا للآلهة ...... وتلك العبارة التى وجهها كاهن زوس فى أسلوب ساخر إلى أوديب فى أول الرواية الأولى نراها تتحقق بحرفيتها عند موت أوديب ، فقد أصبح أوديب فى أخريات أيامه شيئا فوق مستوى البشر أو روحا تعيش بعد موت صاحبها ويكون لها نشاطها وسلطانها . وأوحت الآلهة أن يكون قبره مكانا مقدسا . وأن يتاح للمدينة التى يدفن فى أرضها جثمانه أن تحقق نصرا عظيما يبقى أثره خالدا . غير أن أوديب مع ذلك لم يصبح عظيما فى قبره فحسب بل لقد استطاع فى آخر ساعات حياته أن يكتسب صفات الألوهيـة التى سيتحول إليها : وقد رسمت الرواية الثانية « أوديب فى كولونا » خطوط هـذا التحول الذى صار اليه أوديب وانتقل فيه من البشرية إلى الألوهية وذلك بعـد أن أصبح « مساويا للالهة » . إننا لم نر الآلهة غير أننـا عرفنا من الرواية الأولى

من يكونون . وقد أبانت هذة الرواية أن الآلهة يملكون المعرفة، المعرفة الكاملة التى كان أوديب يتصور أنه يملكها ... غير أن جهالته قد تحققت ، ذلك أن المعرفة هى ما يميز الآلهة عن الإنسان . ولما كانت المعرفة من صفات الآلهة فلابد أن تتسم أعمالهم بالثقة واليقين . إنهم يعملون بنفس العزيمة الحاسمة التى كانت إحدى خصائص أوديب ولكنها عنده قد وضعت فى غير مكانها ، فإن الإله وحده هو الذى يتسم بالثقة لا الإنسان، ومن ثم يكون فعل الإله لا الإنسان عادلا . إنها العدالة التى تنهض على أساس من المعرفة الكاملة ، وهى لذلك عدالة دقيقة وصارمة ومن ثم فهى لا تترك مكانا للعفو وأن كانت تتسم بالغضب أحيانا . هذه العدالة المحققة الكاملة الغاضبة هى التى حاول أوديب اتباعها مع تريسياس وكريون ، غير أن عدالته فى هذه الحالة كانت تنهض على أساس من جهل ومن ثم كانت ظلما . ولم تكن عدلا . وإذا عدنا إلى المعرفة واليقين والعدالة التى هى صفات الألوهية نجد أنها هى عين الصفات التى ظن أوديب أنه يمتلكها . وهذا الظن هو الذى جعله يصبح أحسن النماذج لعدم كفاية المعرفة واليقين والعدالة الإنسانية واتسامها بالعجز والقصور، بينما أوديب فى الرواية الثانية أصبح مساويا للآلهة ، وأصبح يتسم بما يتسم به الآلهة من الصفات التى كان يظن يوما ما أنه يمتلكها، وبعبارة أخرى إن ما كان يدعيه لنفسه فى الماضى قد أصبح فى حوزته الآن . ولقد تحول أوديب إلى أكثر من رجل ، إن معرفته الآن معرفة حقة وإن رؤيته الآن رؤية صادقة . وقد رد الآلهة إلى أوديب عينيه غير أنهما هذه المرة عينان فيهما بصيرة الآلهة . ويعتبر أوديب فى كلتا الحالتين ، الحالة الأولى التى سقط فيها من عرشه ، وحالته الثانية التى ارتفع فيها إلى مصاف الآلهة ، يعتبر فى كلتا الحالتين يخدم غرضا واحدا . فان ارتداد صورة أوديب الشاب الواثق من نفسه إلى هذا الشيخ العجوز المتداعى لتؤكد نفس المغزى وتقرر

ذات الحقيقة التى تقول بأن امتلاك المعرفة واليقين والعدالة هو ما يميز الإله عن الإنسان .

ويتضح لك من عبارات أوديب الافتتاحية التى يبدأ بها كلامه فى رواية « أوديب فى كولونا » أنه كان قد تعلم الدرس جيدا يقول : « أن الآلام التى احتملتها ، والزمن الطويل الذى عشته قد علمانى الإذعان والرضا » . وأوديب كإنسان لم يعد لديه شىء آخر يتعلمه ، فقد وصل بهذه الجملة الأخيرة إلى نهاية الطريق . وهذه المدينة المجاورة التى لا يستطيع أن يرى جدرانها هى مدينة أثينا التى شاءت له الأقدار أن تكون جزاءه الأخير وأن يكون فيها مثواه وقبره .

أحس أوديب منذ اللحظة التى وطئت فيها قدماه هذه الأرض أنه وطىء بقدميه أرضا مقدسة ، إنها أرض « الأومينيديس ، وهى أرض موقوفة على آلهة الصفح ، وكان يعلم ما تعنيه هذه الأرض بالقياس إليه ، إنها الأرض التى وعد أبولون بها ، وهو لذلك لن يغادرها مهما حاولوا إبعاده عنها . ولقد جاءت جملته المعبرة عن ذلك قوية وصادرة عن روح أوديب الأول الواثق من نفسه المتمكن من ذاته ، قال: « مهما تكن الظروف فلن أدع المكان الذى وصلت إليه » وعندما يرفع أوديب صوته فى جلال ، ويصلى لهذه الآلهة التى وطئت قدمه أرضها المقدسة تشعر بكلماته وهى تكاد تنبئك بالتحول الذى صار إليه أوديب ، التحول من الجسد إلى الروح ، يقول :

« هلم أيتها البنات الوادعات ، بنات أيريب , أقبلن ، واقبلى أنت أيضا أيتها المدينة التى اشتقت اسمها من اسم الآلهة بلاس ، مدينة أثينا أعظم المدن مجدا وأبعدها صوتا ، ارفقن بأوديب أشفقن على هذا الشيخ البائس ، فإن هذا الجسم الذى ترين لم يعد الجسم الذى كان لى منذ زمن بعيد » .

فأوديب الآن، إنسانا وجسما ، شىء يستحق الرحمة والشفقة، فقد غدا شيخا

أعمى ، واهن القوى ، رث الثياب ، مهلها . غير أن التحول إلى روح كان قد بدأ بالفعل . فهذا الغريب الذى التقى به اوديب أول ما التقى قد واجهه بشىء من الشفقة ، بل قل بشىء من التفضل والتلطف ، وعندما دخلت الجوقة شعرت أول الأمر بالخوف « إن منظره ليخيف البصر ، وإن صوته ليؤذى السمع » وعندما يتعرفون على شخصيته يتحول خوفهم إلى غضب ، ولكن أوديب يحاول تهدئة غضبهم بالدفاع عن ماضيه ، ويصف نفسه بالرجل الذى كان جاهلا ، والذى تحمل من الآلام أكثر مما فعل من الآثام ، أما الآن فهو لا يتألم بقدر ما يفعل ، إنه جاء ومعه المعرفة والقوة : « جئت لأحمل إلى هذه المدينة ما ينقصها » .

ولكنه مع ذلك لم يعلم كنه هذا النفع الذى يحمله إلى المدينة غير أن ابنته اسمين ، قد جاءت لتخبره به ، لتخبره بأن الالهة سترفعه الآن بعد أن وضعته قديما ، ولتنبئه أن قبره سوف يصبح مكانا يرد الهزيمة عن المدينة التى تؤويه ويحقق لها النصر . ولكى تخبره كذلك بأن ابنيه وكريون الذين نبذوه واحتقروه وأساؤا إليه يحتاجون إليه الآن جميعا ، ويريدونه . وسوف يأتون ليتوسلوا إليه أن يعينهم ، وهكذا يملك أوديب الآن أن يسيطر على المستقبل فباستطاعته أن يكافىء أصدقاءه ويعاقب أعداءه . وسيختار أن يكافىء أثينا ، وأن يعاقب كريون وولديه

ولقد عبر عن اختياره هذا فى قدره لا تخرج عن حدود إمكانياته كإنسان فمكافأته لأثينا مسألة تقع فى حدود إرادته وتصميمه ، وأما عقاب ولديه فهى مسألة أعلى قليلا من من حدود سلطانه كإنسان ، ولذلك نراه يعبر عنها بلغة فيها الدعاء والتمنى يقول :

« ليت الالهة لا يخمدون جذوة ما يثور بينهما من هذا الخلاف المهلك ، وليت أمر هذه المعركة التى يشرعان فيها الرماح رهين بإرادتى . إذن لنزل عن العرش من يشغله ، ولما وصل إلى العرش من لم يصل إليه » .

ثم يأتى ثيسيوس ملك أثينا فيرحب بأوديب ويحتفى به احتفاء بالغ الكرم، ولكنه عندما علم أن ثيبة تريد أوديب ثانية وأنه رفض الذهاب إليها ، لامه ثيسيوس قائلا : « إنك لأحمق ، وإن الشقاء الذى أنت فيه لا يفيده الغضب » . وجاء جواب أوديب على ثيسيوس عنيفا شديد اللوم ، بل هو جواب من يشعر أنه أكثر تفوقا وأعلى مكانة : « لك أن تشير على بعد أن تسمع لى أما الآن فدعنى وما أريد » . ثم أخبر أوديب ثيسيوس بأنه سوف يحمل إلى مدينة ثيبه النصر يوما ما ، وما كان يقع فى خاطر ثيسيوس ، وهو السياسى الكبير أن أثينا يمكن أن تدخل فى حرب مع ثيبة ، ومع ذلك فان ثقة ثيسيوس بنفسه واعتقاده بعدم وقوع حرب بين بلده وبين ثيبه ، ثقة فى غير موضعها ، فعلم الإنسان مهما بلغ لا يصل إلى علم الآلهة ، وليس من أحد يستطيع أن يثق بما عساه أن يقع فى مستقبل الأيام : « فالآلهة وحدهم هم الذين لا يعرفون الشيخوخة ولا الموت ، وكل شىء غير الآلهة يصرفه الدهر القوى كما يشاء ، إن قوة الأرض لتفسد ، وإن قوة الجسم لتفنى ، وإن وفاة الناس لتزول ، وإن الخيانة والغدر ليقومان مقامه ، وإن الريح الطيبة المواتية لا تهب دائما بين الأصدقاء ، بل تتغير بين الرجل والرجل ، وبين المدينة والمدينة » .

ما من أحد يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل ، فإن علم الإنسان جهل ، وهذا هو الدرس الذى تعلمه أوديب من حياته ، والذى يلقنه الآن لثيسيوس بكل ما فى عينيه الضريرتين من سلطان ، وبما فى اسمه المرعب من قوة ، ومع ذلك فلم يعد أوديب يطبق هذه النصائح على نفسه ، فهو الآن مكشوف الحجاب ، يتنبأ بالمستقبل بالفعل ، فقد أسلم إلى ثيسيوس قوانين السلوك البشرى ، بعد أن نفض يده منها ، ولم يعد أحد الذين يخضعون لهذه القوانين ، بل على العكس صار أحد الذين يديرونها وينهضون على تهذيبها . وقد

يصل فى أثناء تنبؤاته الواثقة من نفسـها ، وادعائه للمعرفة الحقيقية ، إلى درجة من الغضب ، ولـكنه ليس ذلك الغضب القديم ، غضب أوديب الحاكم الأول . وعندما يتكلم عن هزيمة ثيبة على الأرض التى انتهى إليها والتى سيكون فيها قبره ، ترى ألفاظه قد اكتسبت نبلا روحيا يخرجها عن عالمنا الأرضى إلى عالم آخر اسمى :

وهنالك يشرب جسمى الهامد البارد ، وقد ووري فى أثناء التراب ، دمهم الحار الغزير ، إن كان زوس هو زوس ، وإن كان وحى أبولون هو وحى نبى حقيقى » .

وهكذا نرى أن ما كان فى الماضى أمنية ودعاء قد أصبح الآن تنبؤا وكهانة، غير أن هذا التنبؤ ما زال يستند على ما جاء من أبولون (إن كان وحى أبولون هو وحى نبى حقيقى) ، فهو حتى الآن لا يتحدث عن المستقبل مستندا على اسمه وسلطانه فإن ذلك سيكون آخر مرحلة فى حياته

وعندما تأتى هذه المرحلة سيتكلم أوديب وجها لوجه مع من يثيرون غضبه بكل عنف : فها هى ذى كلمات كريون المذعنة المتملقة تقابل بعاصفة من الغضب ، تفوق فى حدتها العاصفة التى كان على أوديب أن يواجه بها كريون قديما أيام ثيبه . وهذه المقابلة الأخيرة بينة وبين كريون هى تكرار للمقابلة الأولى ، ففى كل منهما يقف كريون متهما ، ولـكنه فى هذه المرة متهم عن حق . فقد نفذ أوديب بثاقب بصره إلى قلب كريون ورأى ما فيه وعرفه على حقيقته . وقد استمر كريون فى إجراءات تدل على صدق نظرة أوديب ، وعدالة حكمه على كريون ، فها هو يخطف أسمين بعد أن خطف انتيجون ويحاول إلقاء القبض على أديب نفسه ، ولم يكن يستطيع أوديب الأعزل أن ينجو من قبضته لولا دخول ثيسيوس فى تلك اللحظة . هذا الرجل الأعزل هو الذى سيتساوى بالآلهة ، وليس

أوديب صاحب الفخامة والسلطان ورجل القوة والعزم ، بل هو هــذا الشيخ الواهن الأعمى ، البالغ أقصى درجات الضعف الجسمانى والذى لا يقوى على مجرد الدفاع عن أيسر ما يلم به .

هذا الضعف الجسمانى تقابله وثبة روحية عالية وقوية . وأوديب هذا الأخير هو أوديب القادر على العدل ، الدقيق الحكم ، الكامل المعرفة ، الصادق الرؤية ، وسوف يحقق الزمن سلطانه ، وما تنبأ به ودعا إليه : هزيمة ثيبة ، وموت ولديه وانقلاب كريون المروع . وكلمة واحدة قالها كريون لأوديب أوضحت كل كل ما نشاهده من تغير . يقول كريون : « ألم يعلمك الزمن الحكمة بعد ؟ » . فكريون هنا يتوقع أن يكون الزمن قد علم أوديب الذى عرفناه فى المشاهد الأولى من المسرحية، قد علمه الإذعان والطاعة، ولكنه وجد أمامه أوديب يبدو وكأنه ما يزال الحاكم المطلق الذى كان يخاف منه ويخشاه فيقول له: « إنك تؤذى نفسك الآن كما كنت تؤذيها من قبل ، وتمهد السبيل لغضبك الذى كان دائما مصدر هزيمتك » . فهو يرى أوديب العجوز هو بعينه أوديب الشاب . إنهما قد يكونان متساويين من زاوية واحدة ، ولكنهما من زوايا أخـــرى يختلفان كما يختلف الإنسان عن الإله .

وبالمشهد الذى يأتى بعد هذا تنتقل الرواية إلى الجانب الآخر من الدائرة ، فنرى رجلا يتقدم من أوديب ضارعا متوسلا ، فيكون آخر ما نراه لأوديب شبيها بأول ما رأيناه له .

فهذا هو ابنه بولينيس يركع أمام والده متوسلا أن يعينه ويأخذ بيـــده ، ويكرر الإبن نفس العبارات التى كان يكررهـا كاهن زوس فى أول القصـة عندما جاء يضرع إلى أوديب فى أن ينقذه وينقـذ المدينة . غير أن حديث الإبن كان حديثا ملوءا التملق الكاذب والمداهنة البغيضــة ، فلم يسع أوديب

إزاء عقوق الابن وتوسلاته الزائفة إلا أن يزور عنه ويتهمه معلنا إياه الآلهة؟ بطريقة خرجت عن أسلوب الإنسان العادى إلى أسلوب أشبه أن يكون صادرا من الآلهة أنفسهم :

«فلتهلك بيد اخيك ولتقتل أخاك الذى نفاك . هذه لعنتى ، وإنى لأدعو ذلك الليل البغيض الذى يغمر دار الموتى أن يخطفك ويقرك فى ظلامه المتصل» . مثل هذا الغضب هو غضب إلهى نابع من ثورة العدالة وليس غضبا إنسانيا . إنه غضب القوانين الطبيعية لهذا الكون .

وكان يمكن لكريون أن يستمر فى المحاجة والمقاومة لولا أنه رأى نفسه أمام هذا الحديث غير قادر على الاسترسال فى الكلام . فليس ثمة ما يدعو إلى الشك فى أن هذه الكلمات التى نطق بها أوديب هى كلمات ذات سلطان علوى . وعندما ناقش بولينيوس الأمر مع أخته وجد عندهما كلمة الحق ، قالت له انتيجون : « أتذهب إلى ثيبة وتحقق هذه النبوءات ؟» .

هذا هو أوديب الذى طالما حارب ليكذب الوحى قد أصبح كلامه هو نفسه وحيا . وبدأ ابنه الآن يسير فى نفس الخطوات التى سار فيها أبوه من قبل ويقول بولينيس قبل خروجه :

« إنها نبؤات مشئومة ولن أحققها أو أعلنها وبهذه العبارة يردد بولينيس ما كانت تقوله أمه لأوديب عندما كانت تحاول أن تثنيه عن الاهتمام بنبؤءة أبولون . ثم يقول بولينيس : « إن القوة جميعها فى يد الآلهة إن شاءت حولتها يساراً » . قال هذه الكلمات وهو لا يعلم أن ما ينطق به أوديب هو نفسه ما تنطق به الآلهة .

ولم يطل بعد ذلك مكوث أوديب فقد لبث طويلا ، وهذا السلطان الذى منحته له الآلهة أخيرا لا ينبغى أن يتسم به إنسان . من أجل ذلك نبهته

الصاعقة ذات الجناحين وناداه قصف الرعد وخطف البرق ، ثم استحثته الآلهة قائلة : « هلم يا أوديب ، ماذا ننتظر ؟ لقد آن أن تسلك طريقنا ، ولقد لبثت وقتا طويلا » . هذا التردد الذى تتهم به الآلهة أوديب هو آخر غلالة بقيت على جسده من إنسانيته ، وقد آن له الآن أن يخلعها عن جسده . أما العالم الذى سيذهب إليه الآن فهو عالم المعرفة الحقة والرؤية الصافية ، والعمل النافذ الفعال الذى لا يخالجه ظل من تردد أو تأخير . وضمير الجماعة الذى فى كلمة ماذا ننتظر ؟ الذى جاء على لسان الآلهة يتم هذه المعادلة التى تنتهى إليها القصة كلها والتى تسوى آخر الأمر بين أوديب والآلهة وتجعله واحدا منهم ، فقد امتزجت ذاته بذواتهم ، ثم انظر اليهم فى هذه اللحظة الأخيرة من حياة أوديب ينادونه باسمه (أوديب) ، الاسم الذى لا يتضمن فى طياته الآلام التى عاناها فى حياته فحسب وإنما يتضمن إلى جانب ذلك تلك المعرفة الإنسانية التى جعلت من الانسان سيدا على العالم ، هذه المعرفة لا ينبغى أن تجعله ينسى أبدا « قدمه » التى هى جزء من اسمه والتى تذكره دائما بمقياس الإنسان الصادق وحقيقته الفعلية .

أوديب عند توفيق الحكيم

« إن مجرد نقل الأدب التمثيلي الاغريقي إلى اللغة العربية ، لا يوصلنا إلى إقرار أدب تمثيلي عربي .. كما أن مجرد نقل الفلسفة الإغريقية ، ما كان يوصل إلى إيجاد الفلسفة العربية أو الإسلامية .

ما الترجمة إلا آلة يجب أن تحملنا إلى غاية أبعد .

هذه الغاية هي الاغتراف من المنبع ثم إساغته وهضمه وتمثيله لتخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا . مطبوعا بطابع عقائدنا ... هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار أفلاطون وأرسطو ...

كذلك يجب أن نفعل في التراجيديا اليونانية نتوافر على دراستها بصبر وجهد ثم ننظر اليها بعدئذ بعيون عربية » (١) .

هذا المبدأ الذى وضعه لنفسه توفيق الحكيم يشبه أن يكون تقريرا لمبدأ عام فى كل إنتاج أدبي قائم على محاكاة القديم والتأثر بالثقافات الأجنبية التى تصل إلينا عن طريق الترجمة والنقل ، أو عن طريق مشاهدة الآثار الأدبية وقراءتها فى لغتها الأصلية .

فمن خطل الرأى أن نغلق نوافذنا عن العالم وأن نبقى محجوبين عن تراث الإنسانية الفنى فى عصورها المختلفة .

فليس شىء أقدر على جمع شتات هذا العالم من انتشار الثقافات والحضارات ، فهى الشيء الوحيد الذى يهب نفسه التاريخ ، وواجب كل قادم جديد إلى الأرض أن يصيب قدرا من هذا التراث الذى تسلمه

---

(١) ص ٢٥٨ الملك أوديب لتوفيق الحكيم .

الإنسانية إلى الشعوب جيلا بعد جيل مهما اختلفت لغاتهم وأزمانهم ، فإن ثمرة الفكر تتجاوز حدود الزمان والمكان وتترفع عن العصبية والعنصرية .

والأديب وإن احتاج إلى هذا التراث القديم اللازم لتطوره ونمائه فهو لا يحتاج أن يسلك نفس السبيل التى سلكها أسلافه من أبناء الأجيال السابقة ، كما لا يحتاج أن يكون تقليده تقليدا مباشرا وإلا كانت أعماله غير جديرة بشيء .

والحس التاريخى هو الذى يتطلب من الأديب إدراك الماضى فى الحاضر كما يقول إليوت T.S. Eliot الشاعر والناقد الانجليزى المعاصر ، فالكاتب وهو يكتب لا يحس بجيله فحسب بل بالأدب عامة ، وأدب شعبه خاصة خلال الأجيال التى سبقته ، وهذا الحس التاريخى الذى يتضمن الأحساس بالماضى والحاضر هو الذى يجعل الكاتب تقليديا مجددا ، وهو الذى يجعله فى نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة إلى من سبقه ومن يعاصره .

فتوفيق الحكيم صادق حين يدعونا إلى الاغتراف من المنبع نسيغه ونهضمه ونتمثله على أن نخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا .

ولسنا وحدنا الذين اتخذنا من أساطير اليونان مادة للتأليف والشعر فقد سبقنا إلى ذلك شعراء وكتاب كثيرون .

وقد كان لأسطورة أوديب بين هذه الأساطير سحرها الخاص ، السحر الناشيء من براعة الأسطورة وقدرتها على إثارة موضوع القدر المحتوم الذى يقضى على امرىء من قبل أن يولد ، يقضى عليه بأن يقتل أباه ويتزوج أمه . ويبذل هذا المرء كل ما يستطيع من مجهود للتخلص من هذا القدر فلا يزيده هروبه هذا إلا اقترابا من المأساة ولا يملك الا أن يرتكب هذين المنكرين

الفظيعين . فليس غريبا أن تتملك هذه الاسطورة مشاعر الكثيرين من الكتاب من بينهم الشاعر الانجليزى ييتس والشاعر الألمانى هو فانستال ومن الفرنسيين المعاصرين سان جورج دى بوهيليه وجان كوكتو واندريه جيد .

من هؤلاء من لم يستطع أن يزيد شيئا على مأساة صوفوكليس ، ومنهم من حاول الجديد وكان جديدهم وإن بدا هزيلا ضئيلا بالقياس إلى صوفوكليس قادرا على إظهار قيم فنية جديدة تختلف باختلاف الاتجاهات النفسية لهؤلاء الكتاب ، كما تضفى على الأسطورة القديمة أفكارا أخرى حديثة .

ولتوفيق الحكيم اتجاهه الخاص فى تناوله الأساطير القديمة ، فله مشكلة الحكم وله بيجماليون ، وله الملك أوديب ، وهو فى كل هذه المحاولات كما يقول « ألويس دى مارنياك » الذى كتب مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ، لا يعرض للنموذج فى ظاهر مبناه بتعديل أو تبديل إلا بالقدر الذى يقتضيه المعنى الجديد الذى الذى يريد صبه فى هذا القالب ، ولكنه يتوافر على تحويل المسائل القديمة إلى أغراض شرقية حديثة (١) .

ولقد أطال توفيق الحكيم النظر فى مأساة صوفوكليس فوجد فيها شيئا لم يره أحد من الذين سبقوه ، فقد إبصر فيها نوعا من الصراع شبيها بهذا الصراع الذى نراه فى مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع وبين الحقيقة ، هذا الصراع الذى يتمثل فيما حدث بين ميشيلينا الذى عاد من الكهف فوجد بريسكا فيدعوهما الحب إلى حياة جميلة ، غير أن حائلا كبيرا يقف بينهما وهو الحقيقة ، الحقيقة التى تفسد عليهما الواقع ، فإن بريسكا لا تلبث أن تعرف أن ميشيلينا كان خطيبا لجدتها وعبثا حاول المحبان أن ينسيا هذه الحقيقة .

---

(١) مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ترجمة الحكيم ص ٥٧ وما بعدها .

نظر توفيق الحكيم إلى أوديب وجوكاسته فوجد بينهما عين الصراع الذى وجده عند ميشيلينا وبريسكا ، فإن الحب الذى ألف بين أوديب وجوكاسته لا يستطيع أن ينهض أمام الحقيقة البشعة التى أفسدت بينهما .

هذه النظرة الجديدة هى التى دفعت توفيق الحكيم على حد قوله إلى اختيار أوديب موضوعا لتجربته، غير أن توفيق الحكيم قد وجد فى الأسطورة القديمة أشياء لا يقبلها العقل الشرقى الحديث ولا التفكير الإسلامى الذى يدين به الكاتب.

فتوفيق الحكيم لا يؤمن بالقدر المطلق المحتوم المدبر لأذى الإنسان تدبيرا سابقاً دون مقتض أو جريرة ، ومن هنا لم يشأ توفيق الحكيم أن يجعل القدر المنطوى على الكيد والشر هو الموجب لكارثة أوديب، وإنما جعل الموجب لكارثة أوديب طبيعته المحبة للبحث فى أصول الأشياء الممعنة فى الجرى خلف الحقيقة ، فهو قد ترك كورنته باحثا عن أصله ومولده فجرته رغبته فى العلم بالحقيقة إلى قتل أبيه والزواج بأمه .

ولم يكن جرى أوديب خلف الحقيقة هو وحده الموجب للكارثة عند توفيق الحكيم فثمة سبب آخر ذلك أن أوديب عند توفيق الحكيم لم يكن هذا البطل الأسطورى الذى صرع هذا الحيوان الضخم الرابض على أبواب المدينة، وإنما أوديب عند الحكيم هو الفتى الساذج الذى قبل الدور الذى لعبه الداهية تريسياس ، فقد لفق تريسياس هذه القصة الخيالية،قصة الحيوان الخرافى ليستفيد منها فى تنفيذ سياسته وتحقيق ألاعيبه ، وقد قبل أوديب هذه الأكذوبة التى لفقها تريسياس فكان عليه أن يتحمل نتائج هذه المؤامرة التى أوقعه تريسياس فى حبائلها ، وهنا يخلع توفيق الحكيم على أوديب تلك الهالة الأسطورية التى كانت له ويجعله إنسانا عاديا مثل سائر الناس وان يصل إلى البطولة إلا بمسلكه

الأخير وموقفه أمام الكارثة ، فى هذه اللحظة التى ينزل فيها بنفسه أفظع العقاب يسترد أوديب عظمته المسلوبة .

هذه النظرة الخاصة أملت على توفيق الحكيم طريقته فى رسم الشخصيات وعرض القصة ، وقد اضطر أن يخرج على قاعدة الزمان والمكان وألا يبدأ كما بدأ سوفوكليس بجموع الشعب الجاثية أمام قصر الملك ، والرافعة أيديها بالضراعة إلى أوديب لينقذها من الوباء المهلك المنتشر فى المدينة ، ولكن توفيق الحكيم يجد نفسه مضطرا إلى أن يقدم للأحداث بتلخيص ماجرى لأديب قبل بدء المأساة مع رغبته فى إظهار جو الأسرة وتأثيره فى حياة أوديب، فتجرى أحداث الفصل الأول داخل القصر، لأن جو الأسرة عند أوديب لا يمكن أن يجرى خارج البيت، مضحيا من أجل ذلك بوحدة الزمان والمكان ، مستغنيا عن التقليد القديم الذى كان يتطلب الخروج بالحركة المسرحية من داخل المنازل إلى خارجها وعلى الخصوص فى الأحداث الهامة . فيرفع الستار عن الملك أوديب مستندا إلى عمود من أعمدة البهو فى قصره يطيل النظر مفكرا إلى المدينة من خلال شرفة رحيبة ، وتظهر الملكة جوكاسته بين صغارها الأربعة بينما تهمس أنتيجونة وهى الكبرى .

انتيجونة (هامسة وهى تتأمل أوديب) -

أماه ! ... ماباله يرسل البصر هكذا إلى المدينه ؟

جوكاسته -

إذهبى اليه أنت يا أنتيجونة ، وسرى عنه ... فهو يصغى إليك دائما .

أنتيجونة (تتجه إليه بهدوء) -

أبتاه ! ... فيم تفكر وحدك هكذا ؟

أوديب (يلتفت إليها) -

أنت يا أنتيجونة ؟ . (يرى الملكة وبقية الأبناء) وأنت يا جوكاسته ؟ كلكم ها هنا ... حولى .. ما الذى جاء بكم الآن ؟...

جوكاسته ـــ

هذا الهم الجاثم على صدرك يا أوديب ! . لا تقل لنا إنه الطاعون الذى نزل بالمدينة ...... فأنت لا تملك لدفعه شيئا ..... ، ولقد فعلت ما استطعت وأسرعت فى طلب « تريسياس » ليشير عليك بما يوحى إليه اطلاعه على علوم البشر وأسرار الغيب ..... فيم إذن هذا الإطراق الطويل ؟

أوديب ـــ

محنة طيبة ! . تلك المدينة التى وضعت مصيرها فى يدى .

جوكاسته ـــ

كلا يا أوديب . ليست محنة المدينة وحدها ..... إنى أعرفك كما أعرف نفسى ...... هنالك علة أخرى . فى نفسك انقباض أطالع أثره فى عينيك ...

أوديب ـــ

انقباض لا أدرى له علة ...... أكان شرا مستطيرا يتربص بى ....

جوكاسته ـــ

لا تقل ذلك ..... إنما هى آلام الناس قد انعكس طيفها على نفسك الصافية نحن أسرتك يا أوديب ، علينا الآن واجب التسرية عنك ...... هلموا يا أولادنا ...... التفوا حول أبيكم ، وبددوا عن رأسه وقلبه هذه السحب القاتمة ! ......

أنتيجونة ـــ

أبتاه ! ...... أسألك شيئا لا تردنى عنه ... قص علينا قصة ذلك الوحش الذى قتلته فيما مضى ......

أوديب ـــ

أغلب ظنى يا جوكاستا أنك أنت الموحية إلى أولادنا ، أن يسألونى ذلك

دائما . لقد سمعوا تلك الحكاية منى كثيرا ...

جوكاستا —

ولم- تضيق بذلك يا أوديب ؟ إنها على كل حال صفحة من حياتك يجدر بأولادنا أن يلموا بها كل الإلمام إن كل أب بطل فى نظر أبنائه فكيف بك وأنت البطل الحقيقى فى نظر طيبة كلها . ومع ذلك فكن على ثقة أن أولادنا هم الذين يتوقون إلى سماعها منك فى كل حين ..... أنظر إلى عيونهم المتطلعة ، وإلى أنفاسهم المعلقة ! ......

ـ أنتيجونة ـ

أجل يا أبى ..... قص علينا كيف انتصرت على الوحش ! ...

ـ أوديب ـ

تريدنى ذلك حقاً يا أنتيجونة ؟ . أو لم تسأمى منها بعد ؟ ...... وأختك وأخواك ؟ .

أنتيجونة (تهز رأسها نافية وكذلك الجميع) —

لن نسأم أبدا .

(أوديب) يتخذ مقعدا وأولاده حوله) —

إذن فاسمعوا ...... كان ذلك منذ عشرين عاما ......

ـ جوكاستا (وهى تجلس نقربه) ـ

منذ سبعة عشر عاما ...... فيما أذكر .

ـ أوديب ـ

نعم ... .. أصبت ...... حدث فى ذلك اليوم أنى دنوت من أسوار طيبة .....

ـ أنتيجونة ـ

من البداية يا أبتاه ! ...... قص علينا من البداية ..

أوديب ـ

ليس لهذا صلة بحادث الوحش . ومع ذلك فليكن ما تريدون .

أنتم تعلمون أنى نشأت مثلكم فى قصر ملكى ...... ووجدت مثلكم الحب والعطف فى أحضان أب كريم هو الملك « بوليب » وأم رؤوم هى الملكة « ميروب » ..... لقد ربيانى وهذبانى ، كما يربى ويهذب أبناء الملوك ...... إلى أن صرت شابا جلدا قويا ذكيا أحذق الفروسية ، وأهيم بالمعرفة ...... أجل يا أنتيجونة ! ! ...... كان لى بريق عينيك ، كنت محبا للبحث عن حقائق الأشياء ... .. ففى ذات مساء ...... علمت من شيخ بالقصر ، أطلق لسانه الخمر ، أنى لست أبنا للملك والملكة ، فهما لم ينجبا قط الولد ...... وإنما أنا لقيط تبنياه ...... منذ تلك الساعة لم يهدأ لى قرار ، ولم أقعد عن التفكير لحظة فى حقيقة منبتى ...... فغادرت تلك البلاد ، وهمت على وجهى ، باحثا عن حقيقتى ...... حتى انتهى بى المطاف إلى أسوار طيبة ......

أنتيجونة ـ

وهنا لقيت الوحش ......

أوديب ـ

نعم يا ابنتى . ... وكان وحشا مهولا ...... أسدا ....

جوكاسته ـ

له وجه إمرأة ......

أنتيجونة ـ

وله أجنحة نسر ...... إنك تنسى دائما يا أبى أن تحدثنا عن أجنحته ......

أوديب ـ

نعم ...... نعم ...... كانت له أجنحة كأجنحة النسر . وقد خرج على من الغاب ......

أنتيجونة ـ

سائر أم طائر ؟ ....

أوديب ـ

سائر كالطائر .... وفتح فمه ....

أنتيجونة ـ

وطرح عليك اللغز ....

أوديب ـ

نعم .. .. قبل أن يأكلنى طرح على لغزا .... ذلك اللغز الذى قيل إنه كان يطرحه على كل من لقيه من أهل طيبة ......

جوكاسته ـ

وكلهم عجزوا عن حله .... فكان يفتك بهم عندئذ ويقتلهم لساعتهم حتى أهلك عددا كبيرا من أهل المدينة ...... أجل يا أوديب لقد لبث أهل طيبة زمنا يتحاشون التخلف خارج الأسوار إلى مغيب الشمس ، خوفا من لقاء الوحش ..... لقد سموه « أبا الهول » فلقد ألقى الرعب فى قلوب الناس طويلا ...... وكان زوجى الملك « لايوس » قد مات منذ قليل . وتركنى فى عنفوان العمر ، وحيدة ، أعيش فى برد هذا القصر .... أرتجف فرقا مما يشاع فى المدينة عن أبى الهول وضحاياه .... كان أخى « كريون » فى ذلك الوقت هو الوصى على العرش .... فلم يقو على دفع

الكارثة ...... وهاج الشعب طالبا الحماية من ذلك الخطر ، ثم لم يلبث أن أعلن رغبته فى أن يمنح عرش المدينة لمن ينقذها من الوحش .....

أوديب ـ

ليس للعرش وحده يا جوكاسته ......كانت هنالك مكافأة أخرى أثمن منه ...... هى يد الملكة الأرملة ...... هـذا كله كنت أجهله عندما لقيت الوحش ...... لو أنى عرفت ذلك الجزاء الجميل الذى كان ينتظرنى ، ترى ماذا كنت أصنع ؟ ...... ربما كان فؤادى اضطرب ، ويدى ارتجفت ولم أظفر بالنصر ! ......

انتيجونـــه

وكيف مات الوحش ؟...

جوكاســته

عندما حل أبوك اللغز ، الذى لم يستطع أحد حله ، اغتاظ أبو الهول وألقى بنفسه فى البحر ...... كنت أنا وقتئذ فى قصرى هاهنا ...... أتلقى أحاديث الناس عن ذلك اللغز ، الذى يطرحه الوحش على ضحـاياه ...... ولا أدرى ما هو ؟ فما من أحد عاد إلينا حيا قبل أبيكم ، ليخبرنا به ...... ولست أكتم عنك الآن يا أوديب ...... لقد كنت يومئذ أطرح على نفسى أنا أيضا سؤالا بل لغزا : ترى من هو الظافر ؟ وهل سأحبه ؟ ... فطالما صحت من أعماق نفسى فى سكون الليل : « من الظـافر لا بالوحش بل بقلبى ! ...... قلبى الذى لم يكن قد عرف الحب ......رغم زواجى المبكر بالملك الطيب «لايوس». لكن ...... عندما رأيتك يا أوديب وأحببتك أدركت أن لغزى هو الآخر قد حل ! ......

وهكذا يدخلنا توفيق الحكيم إلى قصر الملك حيث نجد أنفسنا أمام أسرة أوديب تلك الأسرة التى خدعتها أكذوبة تريسياس، فهم يخلعون على الملك عظمة مكذوبة فقد استهوتهم هذه الأسطورة التى روج لها تريسياس ووجدت فى خيال الناس مجالا للإمتاع، وعلى الأخص عند انتيجون ابنة أوديب التى لم تكن تمل سماع هذه القصة البديعة التى كانت سببا فى اعتلاء أبيها على عرش ثيبة والتى أحاطته بهذه الهالة القوية من البطولة، وأوديب مضطر وقد تورط فى هذه الأكذوبة أن يستمر فى تقريرها فى أذهان الناس وفى أذهان أسرته. ولقد أوقفنا توفيق الحكيم على العاطفة التى تؤلف بين أوديب وأسرته ومدى التعلق الذى رأيناه فى عيون أنتيجونة وفى حديثها كما نلمسه فى شغف جوكاستة بزوجها وإعجابها ببطولته وارتياحها لزواجها به ذلك الزواج الذى تم عن حب لا عن صدفة. ولا يخفى علينا السبب الذى من أجله أدخلنا توفيق الحكيم إلى قصر أوديبوس مخالفا بذلك ما جرت عليه عادة المؤلفين للمسرح اليونانى القديم من إخراج الحركة إلى الميادين العامة. والسبب هو أنه يريد أن يخفف على المشاهدين صعوبة تتبع أحداث القصة التى لها جذور ترجع إلى مولد أوديبوس ونشأته الأولى، هذه الصعوبة التى تحتاج من المشاهدين لمأساة صوفوكليس إلى يقظة وتتبع، فأراد توفيق الحكيم بهذا المشهد الأول أن يلخص ما جرى لأوديب قبل بدء المأساة. والسبب الآخر الذى من أجله خرج على قاعدة الوحدة فى الزمان والمكان فى هذا المشهد هو أنه أراد أن يمهد لضعف أوديب أمام أسرته وزوجته بوجه خاص، هذا الضعف الذى سيجعله يقف فيما بعد أمام الكارثة موقف المتردد، فإن حبه لجوكاستة سوف يجعله يشفق على كيان أسرته أن تهدمه الحقيقة التى اكتشفها آخر الأمر.

هذه الأسباب هى التى جعلت توفيق الحكيم يستغنى عن مشهد الشعب الجاثم فى ضراعة أمام قصر الملك، المشهد الذى بدأ به صوفوكليس

روايته حيث يوقفنا من أول لحظة أمام المدينة وهى تفقد أبناءها بغير حساب ، وحيث الوباء المهلك يثير أفواج الشعب فتتدفق إلى قصر الملك تفزع إليه أن يدرأ عنها المحنة .

هذا كله قد تأخر ظهوره عند توفيق الحكيم حتى ينتهى من عرض التمهيد الذى أراد أن يبرز من خلاله جو الأسرة ، والعاطفة التى تؤلف بينها . وما إن ينتهى من هذا التمهيد حتى تسمع أصوات الشعب من خارج القصر ، ويكتفى الحكيم فى هذا المنظر بالمؤثرات الخارجية ، فلا يستطيع النظارة أن يروا منظر الشعب الجاثم أمام قصر الملك ، وإنما يحدثهم الملك أول الأمر من شرفته ثم ينيب الشعب عنه كبير الكهنة فيدخل إلى القصر ليعلن إلى أوديب أن شعبه يتساقط من حوله كما يتساقط الورق عن الشجر ، ويختلف الحوار هنا عن الحوار عند صوفوكليس فبينما كان الكاهن عند صوفوكليس يضرع إلى أوديب فى عبارات يشيع فيها الاحترام والتقديس ويظهر فيها اعتراف الكاهن بمكانة أوديب وعظمته نرى أن حديث الكاهن عند توفيق الحكيم لا يشيع ثقة ولا اطمئنانا وإنما هو أقرب إلى التأنيب منه إلى الدعاء وذلك لما كان يعرفه الكاهن عن أوديب من عدم إيمانه بوحى الآلهة. فوحى الآلهة عنده موضوع فحص وتنقيب.

وهنا يظهر أوديب غير متمتع بثقة الشعب كما يبدو، غير متحمس لاستشارة الآلهة ، ليس هو الذى يرسل كريون إلى أبولون ليحمل إليه وحى الآلهة ، وإنما يرسل الشعب كريون ، ذلك الرجل الذى لا يجادل فى الحقيقة ولا يمارى فى الواقع والذى يتمتع بثقة الشعب ... ولكن أوديب برغم عدم إيمانه بوحى الآلهة وعدم تمتعه بثقة الشعب يعد الكاهن أنه لن يحجم عن تنفيذ فكرة قدوم تريسياس فقد كان أول من فكر أوديب فى استشارته ولا تمضى لحظات حتى يعلن الشعب قدوم تريسياس .

أوديب (ملتفتا إلى الشرفة) ـ

صه ! . . . ما هذا الضجيج ؟ !

الشعب (فى الخارج يصيح) ـ

أيها الملك أوديب ! . . . . أيها الملك أوديب ! . . . .

صوت (فى الخارج بين الشعب) ـ

هذا تريسياس قد أقبل . . ... استشره . . . . فإنه يوحى إليـــه .

(يدخل تريسياس الضرير يقوده غلام)

تريسياس ـ

بعثت فى طلبى يا أوديب ؟ ......

أوديب ـ

نعــــم .

تريسياس (وهو يترك يد الغلام ويشير إليه بالخروج) ـ

هل نحن وحـــدنا ؟

جوكاسته (تقود أولادها وتخــــرج بهم)

أوديب (وقد رأى البهو يخلو) ـ

نحن الآن وحـــــدنا .

تريسياس ـ

أعرف لماذا دعوتنى . . . وما بى حاجة إلى وحى السماء لأقرأ ما فى نفسك

. . . . . الشعب يطالبك بإنقاذه . . . . . . وليس علاج الطاعون هو وحده الذى يثير همك . . . . ولكنه الخطر القائم حولك . . . . الكهنة لا يحبون تفكيرك ، ويضيقون بعقليتك ، ويأنسون بمثل « كريون » ! . . . والظروف فى طيبة اليوم تماثل الظروف التى فزت فيها بالملك . . . . ظروف تلائم الانقلاب . . . . لأن كل محنة تزلزل سواد الشعب ، إنما تزلزل فى عين الوقت قوائم العرش ! . . . .

أوديب —

وهل تظن كريون يستطيع أن يقضى على الطاعون ، كما استطعت أنا أن أقضى على الوحش ؟ !

تريسياس —

من يدرى ؟ . إن كريون ذهب يلتمس الوحى ، وعما قليل يعود بما يصدر إليه من أمر ! ! . . . . .

أوديب —

وأنت يا تريسياس ؟ . يا من يؤمن الشعب بأنك ملم بعلوم البشر محيط بغيوب السماء . . . أما من علاج لديك ، يزيل هذه المحنة التى نزلت بالناس ؟

تريسياس —

لقد تقدمت بى السن . . . وإنه ليجمل بى الآن أن أراقب ما يجرى من بعيد . . إمض وحدك فى طريقك يا أوديب ! . . .

أوديب —

تريد أن تتخلى عنى الآن ، وأنت ترى الخطر المقبل على ، وتعرف الظروف التى ستعصف بملكى ؟ ! . . . .

تريسياس —

لك يا أوديب إرادة ، وفى يدك قوة ، وفى عينيك نور ، ...... ماذا تبغى من هرم مثلى ، واهن القوى ، كفيف البصر ؟ !

أوديب —

أدرك ما وراء كلامك ...... إنى أعرفك يا تريسياس ...... مثلك لا ينفض يده مما حوله إلا لأمر .. ...

تريسياس —

سأنفض يدى هذه المرة لأرى ما يحدث !

أوديب —

لترانى أسقط ، كما رأيتنى أرتفع .

تريسياس —

إنها لمتعة كبرى أن أرى ماذا يجرى ، عندما أدع الأمور فى يد القدر ...

أوديب —

لن تهنأ بهذه المتعة يا تريسياس ! . فإنى أعرف كيف أفسد عليك غرضك أنك تحسب زمام عرشى فى يدك ... ولكن قناعك فى يدى . أمزقة أمام الناس ، وأكشف عن وجهك ، عندما أشاء .

تريسياس —

مهلا يا أوديب ! ... لا تدع الغضب يذهب بصوابك ! ...

أوديب —

كن على ثقة أنى لن أتيح لك اللهو بى ، بل إنى لقدير على أن أجعل الناس يلهون بك ! ..

تريسياس —

ماذا تستطيع أن تقول الناس ؟

أوديب —

كل شىء يا تريسياس ، كل شىء ... فأنا لا أخشى الحقيقة . بل أنى لأنتظر اليوم الذى أطرح فيه عن كاهلى ، تلك الأكذوبة الكبرى التى أعيش فيها منذ سبعة عشر عاما ...

تريسياس —

لا تكن مجنونا ! .. ...

أوديب —

قد أجن فى لحظة ...... وأفتح أبواب هذا القصر ، وأخرج إلى الشعب صائحا : اسمعوا يا أبناء طيبة ... اسمعوا قصة رجل أعمى ، أراد أن يهزأ بكم ... وقصة رجل حسن النية سليم الطوية ، اشترك معه فى الملهاة ! ... إنى لست بطلا ... ولم ألق وحشا ... له جسم أسد ، وجناح نسر ، ووجه امرأة يطرح ألغازا ... هذا خيالكم الساذج ، أحب تلك الصورة ، وأذاع ذلك الوهم ... ولكن الذى لقيت حقاً هو أسد عادى ... كان يفترس المتخلفين خلف أسواركم . استطعت أنا أن أقتله بهراوتى ، وأن ألقى جثته فى البحر ... وأن أخلصكم منه ... غير أن تريسياس ، هذا الضرير البارع ، أوحى إليكم من تلقاء نفسه لا من لدن الآلهة ،

أن تنصبوا ذلك البطل ملكا عليكم ... لأنه يومئذ كان يريد لكم كريون ملكا ...
نعم ، هو الذى أراد ذلك ودبره وهو الذى علمنى حل تلك الأحجية ، عن
الحيوان الذى يحبو على يدين وقدمين ..

تريسياس —

صـــه . صـــه ! ... اخفض صوتك ! .

أوديـــب —

وهو الذى أوحى قديما إلى « لايوس » بقتل ابنه فى المهـد ...... موهما إياه ...
بأن السماء هى التى ألهمته أن الولد إذا كبر قتل أباه .. لأن تريسياس ، هـذا
الأعمى الخطر ، صمم بإرادة من حديد أن يقصى عن عرش طيبة وريثها الشرعى
.. لقد أراد أن يكون العرش لرجل غريب فتم له الأمر الذى أراد ...

تريسياس —

قلت لك : اخفض من صوتك يا أوديب ...

أوديـــب —

أجل هذا هو تريسياس ... الذى يلقى فى روعكم أنه يقرأ صفحات الغيب ويسمع
أصوات السماء ، وهو لا يسمع فى حقيقة الأمر ، إلا صوت إرادته ، ولا يطالع
سطور حسابه وتدبيره ، لقد شاء ، وهو مخمور أن يغير مجرى الأمور ويبـدل
فيما استقرت عليه نظم الوراثة ، وأن يتحـدى إرادة السماء ، التى أخرجت من
صلب « لايوس » خليفة ، ليقيم بيده الآدمية على العرش شخصا ، هو وليـــد
رأسه ، وصنيعة فكره ...

تريسياس ـ

هدىء من روعك يا أوديب ! ... فما يطفىء مصباح العقل غير عواصف النفس ! ...

أوديب ـ

أعرفت الآن ما فى يدى أن أصنع بك ؟

تريسياس ـ

وبنفسك !

أوديب ـ

لست أخاف على نفسى من الحقيقة ... ولو طوحت بى من فوق العرش إنك تعرف أن الملك ليس بغيتى ... لقد كنت فى « كورنت » مهدى الذى نشأت فيه ، بين أحضان « بوليب » الطيب و « ميروب » الرحيمة وما كان لهما من مطمع إلا أن يقنعا الناس أنى ابنهما ، وأن يجلسانى على عرشهما ... ولكنى هربت من ذلك الملك ... باحثا عن حقيقة أصلى ... لقد هربت من « كورنت » لأنى لم أطق الحياة فى أكذوبة ... وجئت هنا ... فإذا بى أعيش فى أكذوبة أضخم ! ...

تريسياس ـ

لعل الأكذوبة هى الجو الطبيعى لحياتك !

أوديب ـ

وحياتك أنت أيضا يا تريسياس !

تريسياس —

وحياتى أنا أيضاً ...... وحياة كل بشر ... لا تنس أنك بطل هذه المدينة ... لأن طيبة فى حاجة إلى بطل ...... وهى التى آمنت بأسطورة أبى الهول ...... فحذار أن تفجع الشعب فى عقيدته ! ...

أوديب —

ما من شىء يرغمنى على الصمت إلا خوفى أن أفجع زوجى وأولادى فى إيمانهم ببطولتى ... ولا شىء يؤلمنى إلا اضطرارى إلى هذا الكذب الطويل عليهم .. إنى لأتحامل على نفسى ، حتى لا أصيح بهم وهم يروون أمامى قصة أبى الهول :

« لا تصدقوا هذا الهراء ! إن الحقيقة يا أولادى هى ......

تريسياس —

حذار يا أوديب . حذار ... ما أشد خوفى أن تعبث أصابعك الطائشة بقناع « الحقيقة » ... وأن تدنو أناملك المرتجفة من وجهها وعينيها ... لقد هربت من « كورنت » هائماً خلفها ، ولكنها أفلتت منك ... ولقد جئت طيبة تعلن أنك تجرد عن الأصل والنسب ، لتكشف للناس عنها ... فابتعدت هى عنك ، دعك يا أوديب من « الحقيقة » ... لا تتحداها ...

أوديب —

ولماذا تتحدى أنت السماء ياتريسياس ؟ .. .. أتراك أصلب منى عوداً ، وأمضى عزماً ، وأحد بصراً ؟ ...

تريسياس —

لست أحد منك بصراً يا أوديب ... فأنا لا أرى شيئاً ... ولا أبصر

فى الوجود إلها إلا إرادتنا . لقد أردت فكنت أنا الإله ... ولقد أرغمت طيبة حقاً على أن تقبـــل الملك الذى أردت أنا لها .. . فكان لى ما أردت ..... كما ترى .....

أوديب (بنبرة تهكم)

اخفض صوتك ياتريسياس .

تريسياس ـــ

لاتسخر منى ! .... ولا تحسبن ، لو صح عزمك على تنفيذ وعيدك أنى عاجز عن مواجهة النـــاس ! .... افتح أبوابك إذا شئت واخـــرج إلى شعبك ، وارفع عقيرتك فيه بما تشاء ... عندئذ تعلم ماسيقول تريسياس ! . .

أوديب ـــ

ماذا ستقول ؟

تريسيـــاس

سأصيح بملء فمى : « أيها الشعب ! ..... إنى لم أفرض إرادتى لجسد أطمع فيه ... ولكن لرأى أؤمن به : هو أن تكون لكم إرادة ... ما من حقد كان بينى وبين « لايوس » ، وما من ضغين كان بينى وبين « كريون » .... إنما أردت أن أطوى صفحة الملك فى هذه الأسرة العريقة ... لأجعلكم أنتم تختارون لكم ملكا ، من عرض الطريق مجردا من الحسب والنسب ولا سند له إلا خدمته لكم ، ولا لقب له إلا بطولته فيكم ... ذلك أنه لاتوجد ، فى أرضكم ، ولا ينبغى أن توجد إلا إرادتكم أنتم !

أوديب ـــ

أو إرادتك ! ... أيها الضـــرير البارع ! .... إنك تعلم أن الشعب لايريحه

أن تكون له إرادة .... وهو يوم يراها فى يده ، يسرع فيعطيها لبطـــل من نسج أساطيره ... أو لإله مدثر بغمام أحلامه ! ... كأنما هو يضيق بحملها ، ولا يقوى على الاحتفاظ بهـا ، ويريد التخلص منهـا وطرح عبئهـا ! ..... ولـكنك رجـــل أعماه الغرور ... لاتسعى حقاً إلى مجد ظاهر ... غير أنك تريد أن تكون أنت منبع الأحداث ومصـــدر الانقلابات ، ومحرك القوى التى تغير وتبدل فى مصائر الناس وعنـاصر الأشياء .. . إنى لأرى فيك هـذا التطاول المستتر ، وأقرأ فى نفسك هذا الصلف الخفى ! .

تريسياس ــ

من حقى أن أتيه قليلا يا أوديب ... فأنت لا تنـكر أنى قد نجحت ... وما أنت على هذا العرش إلا آية من آيات إرادتى ! ....

أوديب ــ

سئمت سمـاع ذلك منك .... لقد دعوتك لأصغى إلى رأيك فى هذه المحنـة ، لا لأصغى إلى أنشودة فخـارك ! ... إن موقفك منى اليوم لا أتبينـه .... هل أنت معى ؟ هـل انقلبت ضـدى ؟ . لست أرى على أى أساس الآن قـد أقمت إرادتك ....

تريسياس

ذلك ما سوف تعلمه فى حينه ياأوديب.

أوديب ــ

متى ؟

تريسياس —

عندما يأتى كريون بذلك الوحى من معبد « دلف » ! ...... من حسن الرأى أن أعرف شيئا عن إرادة السماء قبل أن أشـــرع فى تكوين إرادتى !

أوديب —

أفى مقدورى أن أعتمد على مؤازرتك لى يا تريسياس —

تريسياس —

إنه لمن الحمق يا أوديب أن تخشى من جانبى أمرا .

أوديب —

ننتظر إذن ما يأتى به كريون .

تريسياس —

دعنى الآن أذهب ...... إلى أن يجىء أوان العمل ... .. ولن أقول لك الساعة إلا هذه : « واجه مصيرك يا أديب ... .. ولا تخف ..... فأنا معك.

أوديب —

أواثق أنت ياتريسياس ؟

تريسياس —

أين غلامى الذى يقودنى ؟

أوديب (كالمخاطب لنفسه)

مصيرى ؟ ! . ما هو مصيرى ؟

تريسياس ــ

أين الغلام ؟

(يتجه أوديب إلى الباب ويفتحه
ويدخله الغلام فيقود تريسياس إلى
الخارج. أما أوديب فيبقى وحده،
ويسند رأسه إلى عمود مطرقا..)

هذه هي شخصية تريسياس عند توفيق الحكيم شخصية رجل غلبت عليه إرادته العمياء التي تفرض نفسها فتتدخل لتحول الأمور عن مجراها الطبيعي ، متخذة لذلك وسائل غير مشروعة من الدهاء والسياسة واستغلال سذاجة الناس وإيمانهم بكهانة الكهان وميل العوام إلى تصديق الخرافة . والتقى هذا السياسي المخاتل بأوديب الفتى الساذج ، فكان وسيلة في تحقيق أحلامه الشريرة وتورط وقبل الأكذوبة وأصبح شريكا لتريسياس .

وهكذا يتراءى لنا أوديب حتى الآن إنساناً ضعيفا قد زاح منه هذا المجد الأسطوري الذي خلعه عليه سوفوكليس وأصبح بشرا عاديا يتورط فيما يتورط فيه بسطاء الناس ويقع في الشباك التي نصبها له تريسياس .

هذا التصرف الخطير الذي أجراه توفيق الحكيم على شخصية أوديب خلق لنا صراعا من نوع جديد، فلم يعد الأمر موضوع القدر الذي ينزل على امرىء من قبل ولادته ، القدر المحتوم الذي لا مرد له ، القدر الذي يقع على ضحية بريئة لا ذنب لها ولا جريرة ، وإنما أصبح الأمر عند توفيق الحكيم موضوع الصراع بين إرادة الإله وبين إرادة الإنسان العمياء الخاطئة .

إن أوديب عند توفيق الحكيم إنسان تورط في الخطأ بقبوله الدور الذي أراده له العراف تريسياس ، فكان مسئولا عما يجره هذا الإنسان من محن .

فتوفيق الحكيم يرى فى القدر مقدارا من الجبر ومقدارا من الحرية يسيطران على تصرفات الأحياء ، ذلك أن وجود القانون يستلزم وجود الخروج على القانون ، وهذا يستلزم أيضا نوعا من العقاب ... ليس فى إخلال النتائج وحدها ... بل فى إعادة الخلل إلى النظام ورد المتمرد إلى موضعه . رأى توفيق الحكيم روح الاسلام التى يدين بها تتمشى مع هذه النظرة لذلك كان لابد له أن يخضع قصة أوديب لهذا التفكير .

ولقد استدعى هذا التفكير من توفيق الحكيم أن يؤخر انشغال أوديب بالحادثة الرئيسية حتى يثبت فى الأذهان صورة هذه الشخصية الجديدة التى خلعت عليه والتى تتألف من إنسان ضعيف أمام أسرته من ناحية ، وأمام أكذوبة تريسياس من ناحية أخرى ، فبينما يواجهنا وباء المدينة ووحى أبولون من أول وهلة عند صوفوكليس، نجد أن وحى أبولون الذى يحمله كريون يتأخر عند توفيق الحكيم إلى ما بعد هذه المشاهد التى ظهرت لنا فيها أسرة أوديب ومؤامرة تريسياس . وهنا يشعر المتتبع للقصة بشىء من الانفصال انفصال الفكرة عن الحركة ، الأمر الذى لم يكن له وجود على الإطلاق فى قصة صوفوكليس ، تلك التى لم يسيطر فيها التفكير على الحوار ، ولم يحتج فيها المؤلف إلى مقدمة تنفصل فيها الفكرة عن الحركة الدرامية التى تؤلف عند صوفوكليس وحدة وثيقة من بداية الكلام إلى نهايته .

لم يستطع توفيق الحكيم أن يجعل أفكاره الجديدة تخرج من مواقف القصة نفسها ومن أعطاف الأحداث الجارية واضطر أن يمهلنا بعض الوقت ريثما يقص علينا ماجرى لأوديب قبل بدء المأساة ، وريثما يكشف لنا عن مؤامرة تريسياس

ولعلنا نلاحظ أن المشهد الذى كان بين أوديب وتريسياس لم يكن تقصيا عن أسباب الوباء المهلك بقدر ما كان تقريرا للأكذوبة التى حاكها تريسياس ، وتورط فيها أوديب مما جعل اهتمام أوديب بالأخطار الدامية

التي أحدقت بالمدينة والتي جعلت الشعب يهز هزا عنيفا ، اهتماما يبدو ضعيفا . ويحتاج توفيق الحكيم بعد خروج تريسياس أن يذكرنا بهذا الوباء الذي كنا قد نسيناه ، وأن يعود فيبث في نفس أوديب بالقلق الذي كان ينبغي أن يكون مستمرا منذ البداية،ذلك القلق الذي ظهرت بوادره في أول القصة ثم اختفى وراء هذا التمهيد ثم كان عليه أن يظهر من جديد بعد خروج تريسياس .

وكان لابد لتوفيق الحكيم أن يعتمد على كاهن زوس باعتباره الممثل للشعب والمدافع عن وحي الآلهة والساخط على أوديب لتحديه لكلمة الآلهة وعدم إيمانه بالوحي فكانت شخصية الكاهن عند توفيق الحكيم أكثر ظهورا منها عند صوفوكليس ، والسبب في هذا واضح وهو أن شخصية تريسياس عند توفيق الحكيم لم تعد هذه الشخصية المقدسة التي تستمد قوتها من معرفتها بالحقيقة ، والتي كانت موضوع ثقة الجميع ، فهو الذي يظهر على كل شيء ، على ما يمكن أن يعلم وما ينبغي أن يخفى ، على آيات السماء وعلامات الأرض . وإنما أصبحت شخصية متآمر يخضع سياسة الدولة لإرادته ، ومن هنا كان لابد لشخصية كاهن زوس أن تظهر ، وأن يعتمد عليها في حمل الوحي والدفاع عنه ، وأن تكون أكثر ظهورا عند توفيق الحكيم منها عند صوفوكليس فلها عند الحكيم دور آخر غير مجرد النيابة عن الشعب وهو دور الرسول الذي يحمل الحقيقة من الإله وهو الدور الذي كان لتريسياس عند صوفوكليس .

ولما كان كريون معروفا لدى الناس أنه الرجل الذي يستسلم لكلمة الآلهة ولا يجادل فيها ، فقد جمعه توفيق الحكيم مع كاهن زوس في موقف واحد ، فهما اللذان ينبئان أوديب بما يحملانه من معبد دلف ، عليهما أن يقفا معا أمام أوديب وهما يعلنان له هذه الحقيقة الفظيعة مما ساعد أوديب على

الشك فى نياتهما ، والاعتقاد بأن ما يحملانه من معبد دلف ما هو إلا مؤامرة يحكيها كريون معتمدا على كهانة الكهان . مستغلا الوحى ليظفر بسلطان العرش ويدعو ذلك أوديب إلى اتهامهما بالخيانة ولا يجد غير النفى أو الموت عقابا لهما، ولكنه لا ينفذ حكمه إلا بعد أن يقوم بتحقيق يجريه أمام قصره وبحضور جوقة الشعب،ويستدعى تريسياس ليشهد المحاكمة ولكن جوكاسته التى تخرج عن القصر وتستأذن فى أن تكون أحد شهود هذا التحقيق يعز عليها أن ترى زوجها متهما بالقتل،وأن ترى أخاه متهما بالخيانة فتريدأن تدلى برأى فيما شجربينهما من خلاف ، فتروى عليهم قصة الوحى الذى كان قد تنبأ للايوس بأنه سيقتل بيد ابن يولدله منها ، وكيف أنه لم يقتل بيد رجل واحد ، وإنما قتلته جماعة من اللصوص عند ملتقى طرق ثلاث ، وتكون هذه الكلمة من جوكاسته هى نقطة التحول فى التحقيق الذى يجريه أوديب أمام الشعب، فيصرف عن اتهامه لكريون وللكاهن ويشغل بموضوع القتل نفسه. وهذا تخلص بارع من توفيق الحكيم اقتضته طبيعة الموقف. فقد أثارت قصة جوكاسته فى نفس أوديب ذكرى قتله لرجل فى ملتقى طرق ثلاث، فإذا صدقت جوكاسته فيما تزعم من أن الذى قتل الملك جماعة من اللصوص لا رجل واحد فقد نجا من التهمة وإلا فقد تقرر المصير وأصبح أوديب هو القاتل .

وهنا يخطو توفيق الحكيم نفس الخطوات التى خطاها صوفوكليس فى إجراء التحقيق ، فيستدعى الراعى الذى شهد القتل وينبىء أوديب بأن رجلا واحدا هو الذى قتل لايوس،وهنا لا يملك أوديب إلا أن يتهم نفسه ويعترف أمام الجميع بأنه القاتل ولكن شيخا من كورنثه يأتى فى هذه اللحظة ، شيخا من خدام الملك بوليبيوس جاء ليعلن لأوديب أن أهل كورنثه يطلبونه ملكا عليهم بعد موت بوليبيوس الذى قضت عليه الشيخوخة ، ويجرى حديث بين هذا الشيخ وبين أوديب يعلم منه أنه لم يكن ابن بوليبيوس وإنما

تلقاه هذا الشيخ من راع آخر من رعاة الملك لايوس وهو طفـــل فأسلمه إلى بوليبيوس الذى رباه فى قصره،فتثير هذه الحقائق فى نفسه الرغبة فى استقصاء الأمر. وهنا يحاول راع من الذين كانوا يشهدون التحقيق الهروب من خلف الصفوف. فإذا به هو الراعى الذى كان قد وكل إليه أمر التخلص من أوديب فيستبقيه أوديب ويواجهه بالشيخ .

أوديب ــ

اقتربوا به أولا من رسول كورنت .... وأنت أيها الرسول .... تفرس فى وجهه جيدا .... فربما أدى ذلك إلى أمر ....

(يدفع بالراعى إلى جوار الشيخ)

الجوقة (تنظر إلى الرجلين) ــ

شيخان هرمان ... لكأنهما فى عمر واحد ! ....

الشيخ (صائحا بعد أن يحدق فى الراعى) ــ

هو بعينيه ! ... هو بعينيه ! ...

أوديب ــ

من؟ ..... من ؟ ......

الشيخ ــ

الراعى الذى سلمنى الطفل ! ....

أوديب ــ

أسمعت أيها الراعى ؟ .

الراعى ــ

لست أفهم شيئا مما يقول هذا الشيخ ! ....

. أوديب ــ

أما سبق لك أن لقيت هذا الشيخ فى ، بقعة من البقاع ؟ !

الــراعى ـ

لست أذكر ......

أوديب ــ

وكيف استطاع هو أن يذكر ؟ ......

الشيــخ ــ

دعنى يا أوديب أشحذ ذاكرته ...... ما إخاله ينسى تلك الأيام التى كنا نعمل فيها متجاورين فى منطقة سيتايرون ......

كان هو يرعى قطيعين ...... وكنت أنا أرعى قطيعا واحدا .

ولقد تعاقبت علينا ثلاثة فصول ...... من الربيع إلى الخريف......

حتى إذا اقبل الشتاء ، سقت قطيعى عائدا إلى كورنت ......

وساق هو قطيعيه راجعا إلى طيبة ...... أما كنا نفعل ذلك أيها الراعى ؟

الــراعى ــ

نعم ...... هذا حقاً ما كنا نفعل ...... ولـكن مضت على ذلك سنون كثيرة .

الشيــخ ــ

أجل .... مضت سنون كثيرة .... ولـكن ذلك لايمنع من ذكر ذلك الطفل الرضيع ، الذى وضعته بين ذراعى ذات يوم ، وتوسلت إلى أن أربيه كما لو كان ابنى ......

الراعى (مرتجفا) ــ

ماذا تعنى ؟ ...... وماذا تبغى منى أن أقول ؟ ......

الشيـــخ ـــ

لا أبغى منك ألا أن تنظر أمامك أيها الصديق القديم ...... ها هو ذا طفلك الرضيع ! ......

(يشير إلى أوديب)

جوكاسته (تلفظ بغير وعى همسة كالحشرجة) ـ

كفى ! ...... كفى ! ......

(تهم مندفعة نحو القصر ...... ولـكن أوديب يمنعها)

أوديب (صائحا) ـ

أين تذهبين يا جوكاسته ؟ ! ......

جوكاسته ـ

أيها الإله ...... رحمـاك ! ......

أوديب ـــ

مكانك لحظة ...... لتسمعى بأذنيك حقيقة منبتى ! ......

جوكاسته ـــ

لا أستطيع البقاء لحظة أخرى ...... لا أستطيع ...... لا أستطيع ......

أوديب ـــ

لاتستطعين أن تتحملى حمرة الخجل تصبغ وجهك ، وأنت تسمعين أمام كل هذا الملأ ، من أى بطن وضيع خـرج زوجك ! ...... إنى ما أرغمتك قبل الآن على شىء قط ...... ولـكنى أرغمك الآن إرغاما على البقـاء فى مكانك ...... لتعرفى عنى ما سيعرف الساعة هـذا الشعب المحتشد ! ...... حتى وان كان فى ذلك إذلال لجلالك الملكى ، وجرح لعزة أسرتك العريقة !

الجـــوقة ـــ

أبقى معنا أيتها الملكة ... واسمعى ما نسمع ... ولن يضيرك شيء فإن أوديب فينا ملك ببطولته لا بأسرته ! .

أوديـــب ـــ

أصغى يا جوكاسته إلى حكمة الشعب ورغبته ! ...

جوكاسته (تخفى وجهها بغلالتها) . ـ

رحماك أيتها السماء ! ..

(أوديب للراعى) ـ

والآن أيها الراعى .. صارحنا بجواب مستقيم . ليس فيه التواء ... عن حقيقة ذلك الطفل الذى سلمته إلى صاحبك هذا ! ...

الراعى ـــ

صاحبي هذا يا مولاى ، لا يدرى ما يقـول . إنه ولا ريب مخطىء ...

أوديـــب ـــ

حذرا أيها الراعى! . إذا أبيت أن تجيب بالحسنى،فأنا نعرف كيف نرغمك على الكلام ! ...

الراعى ـــ

ترفق يا مولاى برجل هرم مثلى ! ...

أوديـــب ـــ

إذا أردت الرفق بك فتـكلم ! ...

الراعـــى ـــ

ماذا تريدونأن تعلموا أكثر مما علمتم ؟ ..

أوديــب —

ذلك الطفل الذى تحدث عنه صاحبك هذا ، هو أنت الذى سلمته إليه ؟ ! ...

الراعــى —

أجل يا مولاى ... أنا ... وإنى لأتمنى لو كنت مت فى ذلك اليـوم

أوديــب —

إنى مذيقك الموت اليوم ، إذا امتنعت عن الإفضاء بالحقيقة ! ...

الراعــى —

الويل لى ! ...... إن فى هذه الحقيقة موتا لى وأى موت !

أوديــب —

أما زلت تنوى أن تتهرب وتروغ ! ...

الراعــى —

لم يبق إلى ذلك سبيل ... أو لم اعترف بأنى أعطيته الطفل ؟ ماذا يراد بعدئذ منى ؟ ..

أوديــب —

من أين جئت بذلك الطفل ؟ ... من بيتك أو من بيت آخر ..

الراعــى —

ليس من بيتى ...... بل ...... من بيت آخر .

أوديــب —

من أى بيت ؟

الراعــى —

ويلاه ! . ويلاه ! . استحلفك بالسماء يا مولاى ... أن تـكف عن سؤالى ! ...

أوديب —

أجب ... أجب ... إذا أمسكت الآن عن الإجابة ، فإنى منزل بك كل عذاب ، وماق بك فى شر ممـات ! . تـكلم ! ...

الراعـــى ــ

كان ذلك الطفــل من بيت ... لايوس .

أوديـــب ــ

أكان ابن عبد من عبيده ؟ ... تكلم ...

الراعـــى ــ

ألا يمكن أن تعفينى من القول ... مولاى ... رفقا بى ! ...

أوديـــب ــ

يجب أن تتكلم ...... ويجب أن أسمع ... وإلا حطمت رأسك الأبيض بلا رحمة ... وسحقت جسمك الواهن ! ...

الراعـــى ــ

كان الطفل ... ابنه هو ...

أوديـــب ــ

أبن من؟...

الراعـــى ــ

ابن ... لايوس ! .

أوديـــب ــ

ابن الملك لايوس ؟ ! ...

الراعـــى ــ

نعــم .

(يحدث هيج بين الشعب ...... ويــكاد أوديب ينهـــار ولــكنه يتماسك ....)

أوديب ــ

ما تقول فظيـع أيهـا الرجل ... فظيـع ما تقـول ... لا يـكاد عقلى يصدق

... حذار أيها الرجل أن تكون فى قولك كاذبا أو واهما ... لقد فهمت الآن العلة فى هروبك منى ... ما أنت فى واقع الأمر إلا منبع الخير منك أنت ولا ريب عرف كهان المعبد ! . فما من سر يدفن فى الصدر سبعة عشر عاما دون أن تنتشر له فى الهواء رائحة أنت إذن مصدر الوحى فى دلف ! . حذار أن تكون مفتريا على بالزور ، أو موحيا بالإفك ! .

الراعى -

بل هى الحقيقة . وفى مقدورك أن تسأل الملكة جوكاسته ... فقد كان كل شىء فى حضورها وبعلمها ... لقد دفعوا إلى بالطفل لأهلكه ... ولكن قلبى لم يجرؤ على إهلاكه ... فسلمته إلى هذا الرجل ... ليذهب إلى بلاده ، ويتخذه ولدا... فأخذه وأنقذ بذلك حياته ...

أوديب -

أكان طفلا حملته الملكة جوكاسته ؟

الراعى -

أجل يامولاى ... وقد قيل يومئذ أن هلاكه ضرورى ... لنبوءة مشئومة لحقت به ... هى أن هذا الابن سوف يقتل أباه ...

أوديب (صائحا) -

لايوس ! ... جوكاسته ! ... يا للسماء ! ... يا للسماء ! ... انقشع الضباب من حولى ... فرأيت الحقيقة، ما أبشع وجه الحقيقة ! . يا لها من لعنة لم يسبق أن صب نظيرها على بشر ! ... تريسياس ! ...

تريسياس ! ولكنك جامد كتمثال ... لقد شعرت بطيف الكارثة ... وانقبض لها صدرى ... قبل أن تنقض ... ولكنى ما تصورتها قط بهذه الفظاعة كذلك انقبضت لها أنت يا جوكاسته ... جوكاستا ...

(جوكاسته وكأنها كانت طول الوقت بغير رشد ... تسقط على الأرض فاقدة الصواب ...)

الجوقة (فى صياح) -

إسرعوا إلى الملكة ! ... الملكة جوكاسته تنـــوء تحت وقر الكارثة !
انجدوها ... أسعفوها ... ادخلوها القصر ! .

(يجتمع الناس حول جسم الملكة ...
يحملونها برفق ، يعاونهم أوديب وقد أذهلته الفجيعـــة ... ويدخلون بها القصر ... تاركين تريسياس فى موضعه ..)

تريسياس —

أذهب بى أيها الغلام بعيدا عن هذا المكان ! ... فقد راق للسماء أن تتخذه ملعبا ! ... نعم ... إن الإلة يلهو وينشىء فنا ... ويصنع قصة ... قصـــة على على أساس فكرتى هى بالنسبة إلى أوديب وجوكاسته مأساة ... وهى بالنسبة إلى أنا ملهاة ! ... عليكما إذن يا صاحبا هذا القصر أن تذرفا العبرات ... وعلى أنا أن أرسل الضحك ! ...

(يضحك كالمجنون ...)

ولا ينتهى صراع أوديب عند هذا الحد فأوديب عند تونيق الحكيم إنسان فيه ما فينا من ضعف ، إنه لا يريد أن يستسلم للحقيقة بهـــذه السهولة إنه أب لأولاد وزوج لامرأة يحبها وهو فى الوقت ذاته ضحية لهذا المصير الفظيع الذى قادته إليه قدماه عن غير علم منه ، ولكنه ما يزال على قيد واقعه الجيل .؟ إنه لم يرتكب الآثم عامداً فلماذا يدفع ثمنه باهظا ؟ إن أوديب يحاول أن يصم أذنيـه عن الحقيقة وأن يخفى رأسه فى الرمال ويتوسل إلى جـوكاسته أن تصحبـه بأولادها إلى مكان بعيد حيث يعيشان، فليس من بأس فى أن يترك سلطان الملك ، أما أن يترك جوكاسته وأن يترك أولاده فهذا أمر فظيع لا يقوى عليه .

لهذا يجد أوديب الجرأة فى أن يقف مع جوكاسته وجها لوجـه فى مشهد طويل يتوسل فيه إليها أن تنسى الحقيقـة ، تلك الحقيقـة التى تريد أن تحطم

صرح هذه الأسرة وتصيره إلى حطام . ويدور فى هذا المشهد جـدال حول الحقيقة والواقع وتطول فيه المناجاة مناجاة أوديب لزوجـه . ذلك لأن توفيق الحكيم تأمل مأساة صوفوكليس طويلا على حد قوله فوجد فيها عين الصراع الذى قام فى مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع والحقيقة . ولقد نسى توفيق الحكيم أن الحقيقة تختلف اختلافا كليا فى أهل الكهف عنها فى الملك أوديب فالحقيقة التى عرفها ميشيلينا وبريسكا ليست فى بشاعة الحقيقة التى عرفها أوديب وجوكاسته. فإذا سمحنا لميشيلينا وبريسكا ألا يخافا من وجه الحقيقة أو أن يسترسلا فى حبهما ، فإننا نربأ بأوديب وجوكاسته أن يقفا نفس الموقف ، فإن طبيعة الأشياء كانت تحتم عليهما أن يرتاع كل منهما من رؤية الآخر كما حدث عند صوفوكليس ، فإن جوكاسته لم تستطع أن ترى وجه زوجها بعد أن تكشف لها الأحداث عن حقيقة الأمر ، ونحن نعتقد أن هول الكارثة لم يكن يسمح لأوديب بالاسترسال فى مثل هذه العاطفة، وكان الأقرب إلى طبيعة الأشياء أن يشغل أوديب بالمفاجأة التى تنسيه كل شىء . أما أن يقف ليتأمل الأشياء من زاوية أخرى فهذا من شأنه أن يضعف من فظاعة الكارثة التى يجب أن تحسم الأمر وأن تقود إلى النهاية مباشرة ، ولكن ولع توفيق الحكيم بالفكرة كان أقوى عنده من التركيز الفنى للمأساة ولكنه المسرح الذهنى الذى يعشقه توفيق الحكيم والذى يعشقه غيره من محبى الفكر المجرد .

إن توفيق الحكيم نفسه يعترف أنه كان متأثرا جدا بالمسرح الذهنى عندما ألف مشكلة الحكم التى وضعها على أساس أرسطوفان ، وكذلك عندما ألف بيجماليون ، ولكنه فى الملك أوديب يقول إنه أراد أن يعنى بعناصر التمثيلية باعتبارها قصة تكتب لتمثل لا لتقرأ ، وأنه لم يسلك فى الملك أوديب ما سلكه أندريه جيد الذى مضى بفكرته صعدا دون سند من المواقف المثيرة على حد قول توفيق الحكيم ، والرأى عندنا أن توفيق الحكيم على الرغم

مما استفاده من المواقف المثيرة التى كانت عند صوفوكليس، وعلى الرغم مما بذل من جهد كبير ليخفى فكرته الجديدة فى ثنايا الحركة . وعلى الرغم من حرصه الشديد على أن يوفر لروايته القوة الدرامية التى لا يطغى عليها التفكير المجرد ، نقول إنه على الرغم من كل هذا فقد بقيت فكرته إلى حد كبير أكثر طغيانا مما كان يتوقع لها أن تكون ، فقد غلبه المسرح الذهنى الذى حاول إخفاءه وتسرب هذا العامل الشخصى إلى العمل الفنى رغم إرادة المؤلف .

ولم تكن هذه الصعاب لتخفى على توفيق الحكيم نفسه فقد أدركها بماله من حاسة مسرحية دقيقة فقد قال فى ختام هذه المحاولة :

« إن محاكاة القديم هى مشكلة صعبة حقاً ... بل إنها تكاد تكون مستحيلة فى بعض الأحوال ...... كما لو كنا نريد بعنب جديد أن نصنع للتو خمرة معتقة ! هنالك ولا شك سر خفى فى تركيب ذلك الخمر القديم يجعل له مذاقا لا يضاهى .... وحسبنا أن حاولنا الصعب من الأمور .. ... ونحن نعلم كل العلم أن الذى ينتظرنا فى نهاية الطريق هو الإخفاق ... إن أجزل الأجر هو أحيانا العمل نفسه ، لا نتيجته .. وما أعظم الأجر الذى نلته والثمر الذى تساقط على بمجرد مكثى بضع سنين فى ظلال تلك الشجرة القديمة الدائمة الاخضرار والإثمار تراجيديا صوفوكليس » .

وتنتهى مأساة أوديب للحكيم كما انتهت مأساة أوديب لصوفوكليس ، فإن جوكاسته لا تستطيع أن تبقى رغم محاولات أوديب فإن قوة الحقيقة ارغمتها على الموت فشنقت نفسها ، ويراها أوديب فيزأر كالأسد وتمتد يده فى ثورته إلى صدر زوجه فينتزع منه المشابك الذهبية ويفقأ عينيه ، ويخرج إلى الشعب والدماء تسيل على وجهه .وهنا تظهر بطولة أوديب التى فقدها طول الرواية ويسترد فى المجال الخلقى تلك العظمة التى نزعها عنه توفيق الحكيم فى المجال الأسطورى كما يقول المسيو دى مارنياك ، فلم يعد لأوديب بعد أن أدرك بشاعة الكارثة إلا أن يترك المدينة وينفى نفسه .

أوديب ــ

لن أطلب إليك ، يا كريون ، الرحيل بأهلي ...... كما طلبت أول مرة ... فالظروف قد تغيرت الآن كما تعلم ...... سأذهب بمفردي ...... تاركا لك أولادي ...... ترعاهم بعنايتك ...... فأنت لهم خير أب ...... وأوصيك بالبنتين خيرا يا كريون ...... وانتيجونة على الأخص ...... لقد كانت شديدة اللصوق بي ...... فحاجتها إلى حنانك أشد وأكثر ...... ها أنت ذا ترى أن الأمر هين عليك إقراره ..... فقد عهدت إليك بأسرتي وأسرتك ...... أي ما تبقى منها ...... أما أنا فما في بقائي من نفع ...... لم أعد أصلح للبقاء ! لقد صدقت جوكاسته العزيزة ...... حملتها عبئا على الحياة ...... وقد قاومت كما قاومت...... ولكن شيئا أعظم بأسا وأقوى بطشا قد انتصر ...... وبذهاب جوكاسته أدركت قوة ذلك الشيء الذي أرغمها على الموت ...... وفهمت أن حياتي أمست هي الأخرى عدما من العدم ... فكفنتها من الفور في الظلام ! ...

كريــــون ــ

ألك من مطلب آخر يا أوديب ؟ ...

أوديب ــ

نعم ...... لاتنس أن تجرى الطقوس الجنائزية اللائقة بدفن تلك المسجاة في حجرتها . ! ...... إنها أختك . وإني مطمئن إلى حسن قيامك بواجبك ...... ليس لي بعد ذلك من مطلب ، إلا أن أوصيك مرة أخرى بأطفالي ...... وإني لأطمع في نبلك يا كريون ...... وأسألك أن تبعث في طلبهم الســـاعة لألمسهم بيدي ......

(كريون) يشير إلى الخادم قرب باب القصر) ـ

كنت قد رأيت إقصاءهم عن هذه المشاهد المؤلمة ! ......

أوديب —

مرة ربمـا كانت هى الأخيرة ...... لو أذنت أيها الرحيم كريون ......
ألمس وجوههم البريئة بأصابعى ...... وأتخيل ملامحهم ...... وأتأمل فى
أسى صورهم ...... ماذا أسمع ؟ ...... ذلك وقع أقدامهم الصغيرة ......
وذلك نشيج أعرفه من أنتيجونة ...... إنهم آتون ...... أتراك رحمتنى
يا كريون ، وأرسلت فى إحضارهم ؟ ! ...

(أنتيجونة خارجة من القصر تقود إخوتها)

كريـــون —

لقد أمرت بإحضارهم لك يا أوديب ...... فأنا أعلم مقـدار حبك لهم ......
ها هم أولاء على مقربة منك ! ......

أوديب (يمد يده فى الهواء) —

شكرا لك يا كريون ! ...... أين أنتم يا أولادى ؟ ؟
لست أراكم ...... ولن تبصركم عيناى بعد اليوم ......

انتيجونة (وهى تكفكف دمعها) -

هون عليك يا أبتاه ! ...... مادامت لى أنا عينان ، فهما لك ...... لن تكون
وحيدا ...... سأكون إلى جانبك حيث تكون ......

أوديب —

أنتيجونة بنيتى ! ...... لا يرضى قلبى أن أجرك معى فى طريق الشقاء ! ...
مكانك هنا إلى جانب خالك وإخوتك !

انتيجونة —

لامكان لى إلا بالقرب منك يا ابتى ! ...... أبصر لك ...... ألا تذكر أنى
تقت يوما أن أرى الأشياء بعينك ...... أراها كما تراها أنت ...... سأحاول
أن أبصر الأشياء كما تبصرها ......

لن أشركِ يوما أنك فقدت ناظريك ! ..

أوديب ـ

بل أنا الذي كنت أتوق أن أرى الوجود صافيا طاهرا من خلالى عينيك!..
ولكنى لم أعد أستحق ذلك ... ابقى يابنيتى بعيدا عنى ... إن شبابك النضر هو
ملكك لا مالكى ... لن آخذه منك ... فأرتكب جناية أخرى ... عيشوا حياتكم
ياأولادى ... وانفضوا أيديكم منى ... فما أنا إلا وصمة ... وما أنا عليكم
إلا عبء ... يكفيكم منى ما سوف يلقيه على غدكم المشئوم ... ستكونون أمثولة
الدهر ، ومضغة الأفواه، وأعوبة الألسنة ... وما دام الناس فى حاجة إلى أوهام
تغذى خواء أمامهم ، فستكون أنتم أسطورة الناس!... لا أهـــل لكم إلا فى
شخص واحد : كريون خالكم... اجعلوه لكم أبا... ستجدون فى كنفه العطف
والحنان ... وقد عاهدنى على العناية بكم ... وها أنا ذا أمد له يدى تأكيـــدا
للعهد .. أين يدك أيها الصديق ؟...

كريون (يتناول يد أوديب ويشد عليها) ـ

أوديب ـ

اتخذوا لكم ياصغارى من كريون مثلا وقدوة ... هذا الرجـل السوى الخلق ـ
النقى السريرة المؤمن النفس ... وإياكم ... إياكم أن تتخـــذوا من أبيكم
مثلا ... بل اجعلوا لكم من مصيره موعظة !...

انتيجونة (تتساقط عبراتها على يد أوديب بلا شهيق ولا صوت) ـ

أوديب ـ

ما هذه الدموع على يدى ؟! دموع من هذه ؟...

انتيجونة (منفجرة) ـ

لا تقل ذلك ياأبتاه !... لن أتخذ غيرك مثلا أبدا... إنك بطل طيبة ! ...

أوديب ـ

هذه أنت يا انتيجونة العزيزة ! ... ما زلت تؤمنين بأنى بطل ؟! ...
(يبكى) ... لا ... لم أعد كذلك اليوم يا بنيتى ! ...
بل إنى ما كنت يوما بطلا قط ! ...

(انتيجونة تمسح دموع أوديب بكفيها ...)

انتيجونة ـ

ابتاه ! ... انك لم تكن قط بطلا مثلما أنت اليوم ! ...

مراجع البحث

HARVEY : THE OXFORD COMPANION TO CLASSICAL LITERATURE,.

MURRAY (G) ANCIENT GREEK LITERATURE.

KNOX. SOPHOCLES OEDIPUS, TRAGIC THEMES IN WESTFRN LITERATURE.

CASSELL'S ENCYCLOPÆDIA, TRAGEDY.

مراجع عربية :

(١) ألويس دى ماربياك   مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ترجمه توفيق الحكيم .

(٢) توفيق الحكيم   : الملك اوديب

(٣) رشاد رشدى   : مختارات فى النقد الأدبى المعاصر

(٤) طه حسين   : ١ - من الأدب التمثيلى اليونانى
٢ - أوديب ثيسيوس لأندريه جيد

(٥) على عبد الواحد وافى   : الأدب اليونانى القديم

(٦) محمد صقر خفاجه   : ١ - تاريخ الأدب اليونانى
٢ - دراسات فى المسرحية اليونانية

(٧) محمد غلاب   : الأدب الهلينى

جورج برناردشو

فلسفته ومسرحه

فى العشر سنين الأخيرة من القرن التاسع عشر ، وبعد كفاح مرير ، وحياة مليئة بالجهاد والتمرد . كان جورج برناردشو علما من أعــلام المسرح الذين أرجعوا فن الدراما إلى أسلوب المذهب الواقعى . ولكنه مع ذلك كان شديد التعلق فى تناوله لموضوعاته بالأسلوب الزاخر بالخيال والسخرية والغرابة ولم يمنعه مذهبه الواقعى من إبداع طريقة جديدة فى التأليف المسرحى مزجت إنتاجه الواقعى بصور من الخيــال والرمزية . وعلى الرغم من أنه كان أبا للمسرح الفكرى فى انجلترا بما يكشف من حقائق جادة عميقة عن حماقات المجتمع ورذائله وبما يلقى على الناس من تعليمات وتوجيهات غنية بالصدق والحق ، فإن جديته هذه لم تعتمد على شىء قدر اعتمادها على الذكاء والنكتة واللمحة وروح الفكاهة والمزاح والسخرية . فلم تكن موهبته فى أن يبرز الحقائق الجادة الصادقة عن حياتنا فى أسلوب أدبى جاد كما يصنع رجال الفكر العاديين ، وإنما كانت عبقريته فى الجمع بين جدية الحقيقة وسخريتها ، فهو هادم بناء ، يهدم الحقيقة الزائفة ، لا بمجرد إبرازها جنبا إلى جنب مع الحقيقة الصادقة ، ولكن بمطاردة الزائف وملاحقته فى جميع دروبه ومسالكه . وبالدخول إليه فى مساربه ومخابئه ، ثم تسديد السهام إلى صدوره . ولعل من مظاهر جمعه للمتناقضات كذلك أنه كان أستاذ الجيل القديم والجديد معا . صحيح أنه بذل جهودا مضنية قبل أن يظهر

أدبه على خشبة المسرح ، وقبل أن يكون له اسم مسموع بين الناس وصحيح أن بعض المعاصرين من الشباب ما يزالون يهاجمون أعماله . غير أن الحقيقة التى لا ينكرها أحدأن شخصية برنارد شو كانت أظهر شخصية على المسرح الانجليزى من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٩٢٠ وأن شخصيته ظلت تحتفظ بمكانها وظهورها على الآخرين حتى أيامنا هذه .

قد تجد إذا أنت تعمقت النظر فى رواياته منذ روايته « منازل الأرامل » Widowers Houses التى ظهرت عام ١٨٩٢ إلى روايته «أصدق من أن يجود » Too True to be Good التى ظهرت عام ١٩٢٢ بعض القطع الضعيفة الغثة، غير أن أحدا من كتاب المسرح فى أيامنا هذه لا يستطيع أن يزعم أنه حقق ماحققه شو من الحيوية والجدة فى شبابه وشيخوخته ، بل إنه فى سن السبعين وما فوقها كان كثيرا ما يذهل أصحاب النظرة التقليدية فى الأدب بما قدمه لهم من قوالب مسرحية جديدة . وما يتضمنه أدبه من فلسفة ، وثورة اجتماعية.، أضف إلى ذلك مذهبه العقلى فى التفكير والذى ظل السمة المميزة لاتجاهه الفنى ، فحتى عام ١٩٢٠ كانت جميع أعماله التى ظهرت على المسرح تهاجم كل ما يبدو من خلال النظرة العقلية والمنطقية شريراً أو عديم النفع أو أحمق ، مستهينة بكل ما هو مثير للعواطف أو رومانتيكى ، مزدرية كل ما لا يخضع لإرشادات العقل وتلقيناته محطمة بلا هوادة ولا رحمة . كل ما يقيمه العامة وجمهرة غير المفكرين من معبودات ومعتقدات .

ولم تكن دعوة شو المساواة الاجتماعية من هذا النوع العاطفى الذى تحركه الشفقة وتدفع إليه العاطفة الدينية ، ولكنها وليدة النظرة العقلية ، فعندما نظر حوله وشاهد العديد من الحماقات فى تدبيرنا للحياة وتناولنا لها

جاهد ليعالج مذمات المجتمع ورذائله ، لا عن طريق روايات تعرض مشاكل المجتمع فحسب ، بل عن طريق قلب الأوضاع والعادات التي خلقها المجتمع رأسا على عقب . وبعض الكتاب من أمثال سير جيمس باري Sir James Barrie كان يكتفي بكشف النقاب عن حقيقة المجتمع ويرينا إياها لا لهدف اجتماعي ، ولكن لأن ذلك يسليه ويسره ، أما جورج برنارد شو فقد كان لا يهدأ حتى يغير التربة ، ويستنبت الجديد من القيم . وكان أكثر ما يثير برنارد شو ويغضبه سمة التسامح والتساهل التي كانت تتسم بها النزعة الرومانتيكية ، فأنكر ما تفترضه العواطف السطحية الزائفة من فروض ، وما تشيعه من دعاوى عند معاملة الناس في حياتهم اليومية. ولم يستطع شيء أن يفلت من قلمه اللاذع المحرق سواء في ذلك الأدب والفن والطب والدين والسياسة والخرافات ، واضطهاد الأجناس، وصراع الطبقات فكان بذلك أكبر محطم للشر في عصرنا الحديث ، هادفا من وراء ذلك إلى قيادتنا نحو أفكار بناءة تغير نظراتنا للأشياء وتجددها .

والسلاح الذي استخدمه شو في كثير من الدقة والحزم هو سلاح الهجوم والنقد ، سلاح يهتز بلا هوادة ، ويقتلع الجذور من أعماقها ، ولا يعرف الحل الوسط ولا يؤمن به .

وقد بدأ برنارد شو إنتاجه بتصوير حياتنا الواقعية ثم انتقل منها كغيره من أصحاب الأقلام اللاذعة إلى عالم الخيال فعبر أولا عن مشاكل الزواج في رواياته زير النساء The Philanderer وكانديدا Candida ، ويتزوج Getting Married ،وعن الحياة العائلية في روايته من يدري You never can tell ورواية Fanny's first Play ثم كتب في حرفة البغاء وجذورها الاقتصادية

فى روايته « حرفة السيدة ورن » Mrs Warrens Profession التى ظهرت عام ١٨٩٨ ثم انتقل من هذا المحيط إلى روايتيه اللتين تمثلان الخطوط الرئيسية لفلسفته فى التطور الخالق والإنسان الأعلى وهما العودة إلى متيوشالح Back to Methuselah والإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman .

وإذا حاولنا أن نتتبع هذا الإنتاج الفكرى النقدى لنخلص منه بأحكام نهائية شاملة فإن ذلك سوف يحتاج إلى مجلد كبير. ولكننا سنكتفى فى هذا البحث بإلقاء الضوء على بعض ما اشتهر به من إنتاجه الفنى ثم نحدد بعد ذلك تأثير فلسفته على إنتاجه المسرحى ، ثم نختم كلامنا ببعض الخصائص العامة التى انفردت بها طريقة شو فى التأليف للمسرح .

وإذا كان لنا أن نبدأ بالمسرحيات التى تتناول مشاكل حياتنا الاجتماعية نجده يهاجم فى روايته بيوت الأرامل Widowers Howses التى ظهرت عام ١٨٩٢ تلك الآفة الخطيرة التى سادت حياة المدن الإنجليزية فى أواخر القرن التاسع عشر وهى حرفة تأجير مساكن المدقعين ، والمسرحية لا تكتفى بمجرد الحملة على فضيحة اجتماعية معينة ولكنها تتعمق إلى التعقيد البالغ الضخامة فى مجتمعنا الحديث ، إن مشكلة تأجير المساكن للفقراء لم تعد ، كما كان ينظر إليها الرومانتيكيون ، مشكلة استغلال ملاك البيوت الجشعين للفقراء المضطهدين ، فإن وصف الحالة على هذه الصورة ووضعها فى هذه العبارة لا يعتبر فى نظر شو وصفاً غير واف بالغرض فحسب بل يعتبر

وصفاً مضحكا مزريا إلى جانب كونه تمويها للحقائق وزيفاً . فإذا كان علينا أن نصلح الأحياء الفقيرة الوبيئة فلا بد أن نذهب الى أبعد من ملاك البيوت الشريرين ، لابد أن نذهب إلى جذور المجتمع . لذلك اختار المؤلف بطل مسرحيته واسمه Trench رجلا من أصحاب المبادىء الإنسانية يرفض قبول بائنة خطيبته بلانش ساتوريس B. satorious لأنها أموال مأخوذة من إيجار بيوت المدقعين ومنتزعة من أيدى الفقراء ، غير أن ترنش هذا يضطر أن يواجه الواقع المر عندما يجد أن أمواله هو الخاصة ملوثة هى الأخرى بنفس الإثم الذى يحاربه ، وإذا به يجد نفسه تدريجيا ينجذب إلى الشبكة ويقع أسيرها ، وإذا بنا نجد البطل فى آخر القصة وهو الرجل المثالى يتآمر مع ساتوريس Satorious والد خطيبته ومع محصل أمواله ، ويفكر الثلاثة فى أنجع السبل للحصول على أكبر مبلغ ممكن عن هذا الطريق الآثم . فبرنارد شو يريد أن يؤكد هنا أن ترنش وغيره من المثاليين لابد إن عاجلا أو آجلا أن يجرفهم التيار العاتى وأن يقعوا أسرى الشبكة الآثمة .

ثم ننتقل إلى روايته مهنة السيدة ورن Mrs Warren's Profession التى ظهرت عام ١٩٠٢ فنجد نفس هذا الاتجاه الذى يرمى إلى الكشف عن الحقائق الواقعة وتعريتها فى غير إشفاق فى مسرحية تتخذ مشكلة الدعارة موضوعا لها، وتهدف إلى أن تزيل الأقنعة التى غطى بها الرومانتيكيون مشكلة الدعارة ، فترفع هذه الأقنعة واحدا بعد الآخر ، وتنظر للمشكلة فى ضوء العقل وحده ، واجدة حلها الوحيد فى استبعاد العواطف التأثرية الزائفة ،وفى اقتلاع بريق الرومانتيكية وطلائها اللذين كثيرا ما يكسوان الوحشية البهيمية ثوبا براقا وخادعا ، وفى تأسيس عصر جديد من التفكير العقلى المجرد .

وفى روايته الأسلحة والإنسان Arms and the Man التى ظهرت عام ١٨٩٣ يوجه هجومه إلى الحرب والعسكرية الرومانتيكية . فالحرب لم تعــد مجالا تظهر فيه البسالة وتحقق الأمجاد الأدبية ، وميدانا تخفق فيه أعلام النصر كما كان يتصورها تامبيورلين وعطيـل وسير والترسكوت ، وإنمـا هى وسيلة دنيئة لإظهـار فظاظة القوة ووحشيتها فشخصية سرجيـاس المحارب البلغارى فى مسرحية الأسلحة والإنسأن تصور تقليـدا باليـا عفى عليه الزمن بينما ترمز شخصيـة الكابتن بلنتشلى Blintchli المحـارب السويسرى إلى التضارب الذى يسود أفكار العالم عن الحرب فى أيامنا هذه .

أما مسرحية كانديدا Candida التى ظهرت عام ١٨٩٥ فإنها تعود بنـا إلى مشاكلنا العائلية ويدور موضوعها حول امرأة تقدمت بها السن قليـلا غير أنها ماتزال على قدر وافر من الجمال يهيم فى حبها شاب شاعرى أحمق ، أما زوجها وهو قس نشيط ، يعمل من أجل خير الإنسانية فيكاد يسقط إلى هاوية اليأس، فقد ظن أن الشعر قد يكسب المعركة غير أن كانديدا تسلم نفسها فى النهاية إلى الأضعف ، والأضعف هو زوجها .

وهـكذا يطـوف جورج برناردشو بمتحف ملىء بذخـيرة كبيرة من الصور ، صور المحاربين والإنسانيين والشعراء والطغاة ، ومحصلى الإيجارات وهو بطوافه بهذا المتحف يدير لك الصور على وجههـا الآخـر ليريك أن فى ظهر كل صورة رسما آخر من عمل فنان شيطانى ، وهذا الوجه الآخر من الصورة أقرب إلى الحياة من الجانب الذى طال إعجابنا به ، وطال احتفاظنا له.

وإذا انتقلنا إلى التاريخ نراه يختار منه شخصيتين معروفتين نابليون وكليوباترة ملكة مصر المحبة الخالدة التى وهبت حياتها جميعها للحب ، فيظهرهما فى صورة الرجل العادى والمرأة العادية. فنابليون فى «رجل الأقدار» Tho Man of Destiny التى ظهرت عام ١٨٩٧ ليس إلا قائدا ناجحا يقع فى شرك زوج من العيون الجريئة. أما كليوباترة فى روايته قيصر وكليوباترة Ceaser & Cleopatra التى ظهرت عام ١٨٩٩ ليست أكثر من فتاة طائشة رعناء استبدت بها مربية عجوز. أما الغازى الكبير يوليوس قيصر فكل ما لديه هو قوة من الدهاء والحكمة خاض بهما تجارب الحياة .

وإذا تركنا هذا القسم من مؤلفاته الذى تكلم فيه عن مشكلات الحياة الاجتماعية وعلم فيه الناس ما لهم وما عليهم من الحقوق ، وما ينبغى لهم من السلوك أفرادا وجماعات فى مجتمعنا الحديث إلى روايته الأخرى التى شرح فيها فلسفته فى أصل الوجود ومصير الإنسان وأمله فى مستقبل حياته نجد أن أهم رواياته التى تتركز فيها فلسفته عن التطور الخالق ودفعة الحياة رواية « الإنسان والإنسان الأعلى » Man & Superman ورواية « العودة إلى ميتوشالح Back to Methuselah, وميتو شالح هذا هو الذى تحدثت عنه التوراة أنه عاش تسعمائة وتسعين سنة .

وعلى الرغم من أن رواية الإنسان والإنسان الأعلى التى هى تجسيد الفلسفة العقلية عند شو ، والتى تمثل جملة أفكاره عن تطور الفكر الإنسانى عن طريق سيطرة الإرادة على المادة ومقاومتها فإنها تتخذ أساسا لها القصة التقليدية المعروفة التى تعبر عن قوة الرجل وضعف المرأة ، أو قل تصور هذا الموقف الأزلى الذى يبدأ بأن يطارح الرجل المرأة الغرام ثم ينتهى بأن يطلب

يدها للزواج ،غير أن برنارد شو لم يشأ فى قصته هذه المسماة بالإنسان والإنسان الأعلى أن يكتفى بمجرد عرض هذا الموقف العادى بين رجل وأمرأة، وإنما أراد بخياله الرائع أن يقسمها قسمين ، قسما للإنسان وهو الجزء الواقعى من الرواية ، وقسما للإنسان الأعلى وهو الجزء الخيالى منها ، والبطل فى القسمين شخصية واحدة ،غير أن اسمه فى القسم الواقعى جاك تانر Jack Tanner واسمه فى القسم الخيالى دون جوان . ويحدثنا الجانب الرئيسى من القصة عن كيف استطاعت الحياة أن تدفع آن إلى خداع جاك تانر ذلك الرجل الذى يتسم بحرية الفكر والثورة على التقاليد ، تدفع الحياة آن إلى خداعه وايقاعه فى الزواج بها على الرغم من أن جاك تانر يعلم تماما أى نوع من النساء هى ،فهى تمثل الجانب الشهوانى المخرب عند المرأة ، وإلى جانب شخصية تانر تجد شخصية اكتافيوس ذلك الفتى الشاعر الحالم الذى تختلف نظرته إلى المرأة عن نظرة تانر ، فما يزال اكتافيوس يعتبر المرأة ملاكا يهبط إلى الأرض من السماء، وكانت النتيجة أن خسر اكتافيوس الصفقة أو قل كسبها فى رأى تانر، فعلى الرغم من أن آن كانت تلعب مع اكتافيوس وتغرر به كما يغرر القط بالفأر . فإنها كانت تتشبث بتانر ، ولم تستطع عقليته المتحضرة وأفكاره الحرة وعربته وسائقه ستراكر Enry Straker ، لم يستطع كل ذلك أن يمنعه من السقوط فى شرك هذه المرأة ، وهكذا ترى أن تانر واكتافيوس على طرفى نقيض، فبينما يمثل الأول الرجل العصرى صاحب النظرة الواضحة الواقعية نرى الثانى يتخذ موقف الشاعر الرومانتيكى . ويكفى أن نستمع إلى هذا الحوار بينهما لترتسم فى ذهنك خطوط الشخصيتين :

اكتافيوس : إننى لا أستطيع أن أكتب بغير وحى ، وما من أحد يستطيع أن يمنحنى ذلك غير آن .

تانر : حسن ، ولكن ألا يحسن أن تحصل على وحيك منها وأنت بعيد عنها ، إن بترارك Petrark لم ير من لورا نصف ما تراه من آن ، وإن دانتى لم ير من بياتريس Peatrice ما تراه أنت من صاحبتك، ومع ذلك فقد كتبا شعرا من الدرجة الأولى ، إنهما لم يهبطا بحبهما وولعهما إلى مستوى الألفة الزوجية ، ولذلك بقى حبهما مشتعلا حتى الموت . تزوج من آن ، وبعد نهاية أسبوع واحد سوف تجد فيها من الوحى مثل ما تجد فى صحن من الفطائر .

اكتافيوس: أو تظن أننى سأضيق بها إلى هذا الحد ؟

تانر : كلا إنك تضيق بصحن الفطائر ، ولكنك لا تجد فيه الوحى الذى تنشده ، وعندما تعتاد عليها لن تصبح حلم شاعر كما كانت ، بل ستغدو زوجة تزن ستين كيلو جراما من اللحم ، وستضطر أن تحلم بامرأة أخرى . وينتهى الأمر بأن يكون لك صف من النساء .

اكتافيوس: إنه لاجدوى من الحديث معك يا جاك، إنك لا تدرك ما أنا فيه، ويبدو أنك ما وقعت فى حب أبدا .

تانر : إننى ما خرجت عن الحب لحظة ، وكيف وأنا واقع فى حب آن ذاتها ، ولكننى مع ذلك لست عبدا لهذا الحب ، ولا أنا ممن يسهل خداعهم . تدبر أمر النحلة أيها الشاعر وتذكر ما تصنعه وكن حكيما ، فلو استغنت المرأة عن عملنا ياتانى، ولو أكلنا خبز أطفالنا بدلا من أن نصنعه بعرق جبيننا لقتلتنا النساء كما تقتل أنثى العنكبوت قرينها ، أو كما تقتل النحلة ذكرها . ولو كان الرجل

لا يصلح إلا للحب فستكون المرأة محقة فى عملها هـذا .

ويقع تانر أسيرا فى النهاية ، ويتزوج من آن على الرغم من اعترافه بأنه غير سعيد ، وتمتزج هذه القصة بعناصر خيالية خالصة ، فيقـع تانر وسائقه ستراكر فى قبضة قطاع الطريق أثناء صعودهم بسيارتهم على أحد الجبال ، وإذا بنا ننتقل فى المساء إلى عالم ليس فيه قمم جبال ، ولا سماء ولا ضوء ولا صوت ولا زمان ولا مـكان ، بل مجرد خلاء . إننا فى الجحيم نتحدث إلى دون جوان الذى هـو صورة أخرى من جاك تانر أو قل امتداد لشخصه ومعه تمثاله الذى هو سبب وفاته ومعه الشيطان .أما دون جوان فقد أصبح تجسيدا للفلسفة العقلية ، فالعقل عنده مسيطر على كل شىء يقول :

« هذا هو السبب فى أن العقل غير مقبـول لدى النـاس ، ولـكنه بالقيـاس إلى الحياة القوة الدافعـة للإنسان ، وهو ضرورة لا يستغنى عنها ، لأنه بدونهـا يتعثر فى أخطـائه حتى الموت . وكما أن الحيـاة استطـاعت بعد عصور من الـكفاح أن تخلق هذا العضـــو الحيوى الرائع من أعضـاء الجسد وهو العين ، وأصبـــح الجسد بواسطته قادرا على رؤية المـكان الذى يسير فيه ، مميزا بين ما يعينه على الحياة وبين ما يضره أو يفتك به ، متجنبا آلاف المخاطر التى كان يمـكن أن يتعرض لهـا ، فـكذلك الأمر بالقياس إلى العقل ، وإذا كان الإنسان قد استطاع فى الماضى أن ينمى العين ويطورها ، فإنه اليـوم ينمى عينـا أخرى ويطورها ، تلك هى العين المفـكرة ، هى العقل ، إنهـــا العين التى لا ترى العالم المحسوس ولـكنها ترى الهدف من الحيـاة ، ومن ثم تستطيع أن تمـكن الفـرد من

العمل من أجل تبصيرنا بهذا الهــــدف بدلا من تعطيله وإحباطه ، والاهتمام بأهداف شخصية قصيرة النظر كما يحدث الآن ، فإن الشخص الوحيد السعيد فى حياتنا الآن ، والذى يحقق لنفسه الظفر على صراع الرغبات والأهواء والوهم هو الإنسان الفيلسوف ، الذى يسعى عن طريق التأمل إلى الكشف عن الإرادة الداخلية لهذا العالم ، وإلى العمل على اختراع الوسائل لتحقيق هـذه الإرادة ، فشو كما نرى من النص السابق يدين بأن العقل هو الوسيلة الوحيدة إلى فهم الحقائق ، وهو حين يدعو فى صرامة إلى تحكيم العقل يريد قبل كل شىء أن يخلص الإنسـان من سيطرة الأهــــواء ومن خداع الوهم اللذين من شأنهما أن يعوقا التفـكير الإنسانى ويحصراه فى مجال النفعية الذاتية اللتين إن تحكمتا بالإنسان فلن يرى الإنسان إلا نفسه ويقع فيما وقـع فيه جاك تانر ، على أن دعوة شو إلى تحـكيم العقل لا تعنى أنه يغض من قيمة ملـكات الإنسان الأخرى التى لا بد منها لكمال وجوده ، أو التى تعين فى فهم الحقـائق الأزلية التى تتعلق بأصـول الأشيـاء . فالمذهب العقلى عند شو ، كما نفهمـه مما جاء فى حواره وفى مقـدمات مسرحياته ليس هو مجرد الوسيلة التى تبصرك بأحسن الطرق وأقربها للوصــول ، ولـكنه يتجاوز ذلك ويكشف لك عن البواعث التى تحركك إلى هذا الطريق أو ذاك ، ومن ثم فإن العقل عند شو لا يقف عند تبيين الوسائل فحسب ، بل يتعدى ذلك إلى تبيين الأهداف والغايات .

ليس هذا وحده ما نجده فى النص السابق ، وإنما نجـد كذلك وإيمان شـو بإمكان تطور الفـكر البشرى ونموه ، وترجع فـكرة التطور عند برنارد شو إلى إيمانه بأن القوة الحيوية أو قل قوة الحيــــاة Life Force قادرة على أن تملى إرادتهـا على الجسد ، ومن ثم يمكن للفـكر أن يتطور عن طريق الإرادة

الحية التى تقاوم المادة وتخضعها إليهـا ، فإذا كان من طبيعة المـادة أن تع
تطور الفـكر ، وتقف دون انطلاقه ، فإن الطريقة الوحيـده للخلاص مر
عوائق المادة عند برنارد شو هى فى الاعتماد على الفـكر المجرد ، والسعى المتص
المستمر نحو ترقية هذا الفـكر وتطوره ، فما يترقى الإنسان عن الجـــرثو
الصغيرة إلا بمقدار تقدمه وسعيه فى هذا السبيل . وعلى الإنسـان أن يخط
وأن يصحح الخطأ ، وأن يواصـل السعى وتصحيح الخـطأ حتى يبلغ ما يري
ولعل هذا واضح من المثل الذى ذكرناه عن العين وعن تطوير الإنسان لهـ
العضو الحيوى الذى أتاح له أن يرى بعد أن كان يتخبط فى الظلماء ، ولعل ذا
واضح كذلك من رواية « العودة إلى ميتوشالح » فقد جاء فيها هذا الحوار ب
القديم والجديد .

القـــــديم : إننا إذا كنا مرتبطين بهذا الجسد المستبد ، فلا بد أن نخض
معه لسلطان الموت ومن ثم فلن تتحقق غايتنـا ،

المولود الجـديد : وما هى غايتك ؟

القـــــديم : أن أصبح خالدا .

المولود الجديد : سيأتى اليوم الذى لا يبقى فيـه أنـاس ، ولا يبقى شى
غير الفـكر المجرد .

القـــــديم : وتلك هى الأبدية (١) .

---

(١) أنظر كتاب العقاد .

وإذا رجعت إلى الجزء الأول من المسرحية ذاتها قرأت هـذا الحوار بـين الحيـــة وحواء

الحيـــة : إن التخيل بداية التكوين ، فأنت تتخيلـــين أنك تشتهين ، ثم تريدين ما تتخيلين وما تزالين كذلك حتى تخلقى ما تريدين .

حـــواء : وكيف أخلق شيئًا من لاشىء

الحيـــة : كل شىء لا بد أن يخلق من لا شىء ، أنظرى إلى هـذه العضـلة من اللحم على ذارعك ، إنها لم تكن فى هـذا المكان من قبل ، كما أنك لم تـكونى قادرة على تسلق شجرة يوم رأيتك للمرة الأولى ، ولـكنك أردت وحاولت ثم أردت وحاولت ، وإرادتك هى التى خلقت هذه العضلة فى ذراعك لبلوغ ما اشتهت نفسك .

هذا الحوار وذاك يقرران نفس الحقيقة التى تقول إن ظهور الفكر وتقدمه لا يكونان إلا عن طريق علاج الارادة الحية للمادة والانتصار على مقاومتها ، فقوة الحيـاة هى التى تحقق الفـكر كما حققت سائر الحواس من حس ونظـر وسمع يقـول :

« إذا لم تكن لك عينان ، وأردت أن تنظر ، وألححت فى المحـاولة ظهرت لك العينان . وإذا كانت لك العينان وأردت كما تريد السمكة أو الدودة التى تعيش تحت الأرض ألا تنظر ، فقدت عينيك » [1] .

هـذه هى جماع فلسفة شـو ، تتلخص كما رأيت فى إيمانه بقـوة الحيـاة

(١) أنظر المرجع السابق .

وبالتطور الخالق . وقد قرر وورد « Ward » فى كتابه عن برنارد شو أن فلسفة شو هذه تعتبر المحور الرئيسى الذى تدور عليه جميع أعماله الفنية أو بعبارة أخرى إن إيمان شو بالتطور الخالق وقوة الحياة كما ظهر فى كتابه « الإنسان والإنسان الأعلى » و « العودة إلى ميتوشالح » يعتبر هو الساق بالقياس إلى شجرة أعماله ، وتعتبر رواياته الأخرى فروعا من هذه الساق ، ولكن ما هو الهدف من وراء هذه الفلسفة ؟ أو لماذا اتخذ شو لنفسه هذه الفلسفة دون سواها ؟ هل هو مجرد مذهب من مذاهب الفلاسفة يدور حول مسألة الخلق وأصول الأشياء أم إن وراءه غرضا آخر ؟ ثم هل عالج شو فلسفته هذه كما يعالج أصحاب المذاهب الفلسفية أم كان لها اتجاهها المختلف الذى تحتمه طبيعة كونه كاتباً مسرحياً لا فيلسوفا ؟ إن مفتاح الجواب على هذه الأسئلة يتضح لك من رواية العودة إلى ميتوشالح فالرواية تنقسم إلى خمسة أجزاء كل جزء منها يكون مسرحية منفصلة ، وكل جزء من هذه الأجزاء يعالج فكرة إمكانية امتداد عمر الكائن البشرى إلى قرون بدلا من انتهاء عمره بعد عشرات السنين كما هو حادث الآن .

والفكرة فى ذلك أن شو يشك تمام الشك فى أن الإنسان الذى يعيش الآن بعمره هذا المحدود وإمكانياته العقلية القاصرة ، يشك فى قدرة هذا الإنسان على حل مشاكله الاجتماعية التى نشأت من طبيعة وجوده فى مجموعات بشرية والتى فرضتها عليه المدنية الحديثة على حد تعبيره .

فأيا كان القدر الذى يستطيع أن يكسبه الإنسان من الحكمة فى حياته القصيرة فهو قدر ضائع لا محالة ، لأن الموت السريع يقضى عليه ويعرقل من تطوره ونموه . ومن ثم كان التطور الخالق — فى اعتقاد شو — هو الوسيلة

الممكنة الوحيدة لتحقيق العهود التى قطعها إنسان القرن العشرين على نفسه نحو التخضر الحديث . فإذا أمكن للحياة أن تطول عن طريق التدريب المثابر المتصل للإرادة الإنسانية فإن ذلك هو الطريق الوحيد الذى يحقق للإنسان الاستفادة من جميع طاقاته وإمكانياته المحتملة ، وعندئذ فقط يتمكن الإنسان من اكتشاف القدرات الكافية لمحو الحروب والأمراض وغيرها من علل الإنسان التى تعوق قوة الحياة وتفت من عضدها .

يقول برناد شو فى ختام كلامه فى « العودة إلى ميتوشالح » ليس ثمة نهاية للحياة ، وعلى الرغم من أنه ما يزال كثير جدا من ملايين النجوم ومنازلها خالية ، وأن كثيرا من دور الفلك ومساكنها لم تبن بعد ، وعلى الرغم من أن هذا المحيط الواسع ما يزال قاحلا ، فلا بد للبذور يوما أن تملأ هذا الفراغ إلى نهاية نهاياته ، أما ما يتجاوز حدود هذا العالم فإن عيوننا ما تزال قاصرة جدا عن بلوغه .

وغنى عن البيان أن فلسفة شو القائمة على فكرة التطور الخالق ليس مردها كما يتراءى لبعض الأذهان إلى نظرية البقاء للأصلح والانتخاب الطبيعى لداروين . فليس من شك أن شو قد استفاد من نظرية النشوء والارتقاء ، ولكنه أصر على توضيح الفرق بين ما يسمى بالانتخاب الطبيعى وبين ما يسمى بالتطور الخالق ، فقد ذكر أن الانتخاب الطبيعى لداروين شىء وأن التطور شىء آخر ، فليس فى الانتخاب الطبيعى لداروين مكان لرغبة الإنسان الواعية وإرادته الحية . وقال شو إن التطور الخالق يستبدل بنظرية داروين فكرة أخرى بسيطة وهى أن الإنسان قادر عندما تصل به الضرورة إلى أقصاها على أن يخلق ويطور العضو الذى يمكنه من تحقيق هذه الضرورة الملحة ، وواضح أن برنارد شو لم تعجبه فكرة داروين لأنه وكل الأمر كله إلى الانتخاب الطبيعى ، وجعل له الحكم الفصل فى استيفاء الأحياء التى امتازت عن طريق الصدفة على غيرها .

عرفنا إذن مما سبق أن فلسفة برنارد شو القائمة على التطور الخالق وقوة الحياة ما هى إلا وسيلة من وسائله لخدمة البشرية ، تؤمن بأن أى إصـــلاح لحياتنا ومجتمعنا معلق كله على الأمل الوحيد البعيد ، على تطور الفكر الإنسانى على تحقيق السوبرمان ، وذلك لاعتقاده أنه بدون تغلب الإرادة الحية على المادة ومقاومتها لن يتم ولن يكتمل الإصلاح ، وتغلب الارادة الحية معناه إطالة العمر ، ولابد للمصلح من العمر الطويل والتربية الكافية ، فمتى ما توافر للبشرية أجيال من الساسة يعيش الواحد منهم ثلاثمائة سنه ، فقد أمكن الإصلاح وحان للسياسة الرشيدة أن تأخذ مكانها ، وأن تؤتى ثمراتها ، أما قبل ذلك فإن المصلح يموت وهو ما يزال يتردد بين ما هو نافع وبين ما هو ضار ، وفى اعتقاد شو أن كل مصلح لا بد له من مائة سنة للعمر ، ومائة أخرى للمحاولة وتصحيح الخطأ ، ومائة ثالثة للعمل المطمئن الخالى من عثرات التردد .

وهنا تلتقى فلسفة شو باشتراكيته ، فاشتراكية شو قائمة هى الأخرى على تحقيق التطور الفكرى للإنسان ، ونشاط شو فى فلسفته الاجتماعية قائم على التثقيف والتعليم ، وجهوده مستندة على مذهبه العقلى وقوة الإقناع أكثر من استنادها على العمل السياسى المنظم .

وترجع اشتراكية شو إلى عام ١٨٨٤ عندما تأسست الاشتراكية الفابية التى تدعو إلى اصلاح المجتمع عن طريق الجدال فى غير عنف وفى غير حرب ومن غير سفك دماء ، لأنها تؤمن بأن حالة العامل أو الأجير الاجتماعية يمكن أن تتقدم بوسائل التشريع والإصلاح ، لعل هذا هو الفرق بينهما وبين الشيوعية المركسية التى ترى أن وسائل الإصلاح والتشريع لا تجدى بل تزيد الحالة سوءا على الدوام ، ولما كان شو يؤمن بالتطور الخالق وبالنمو فى الفكر البشرى

فإن الاشتراكية لا تأخذ عنده شكل عقيدة ثابتة لا تقبل النزاع والجدال ، كما أنها ليست في اعتقاده عاطفة دينية . يقول فى مقالاته عن الاشتراكية :

« إن الاشتراكية عندى ليست مبدأ ، ولكنها إجراءات اقتصادية مقررة أرغب فى أن أراها مطابقة ومعمولا بها . » .

أما عن طبيعة هذه الإجراءات الاقتصادية المقررة فقد حددها برنارد شو وفصل القول فيها فى كتابه دليل المرأة الذكية إلى الاشتراكية والرأسمالية (١٩٢٨) والمرجع السياسى للجميع (١٩٤٣) (١)

من أجل هذا الجانب الاقتصادى انضم برناردشو إلى الجمعية الفابية على الفور ، وعمل على تنفيذ أهدافها التى تتلخص : أولا فى بث الدعاية لتكوين برلمان اشتراكى منتخب يمهد لإقامة حكومة اشتراكية ، وثانيا فى اجتذاب طبقات المجتمع المختلفة إلى الاشتراكية عن طريق التعليم والخضوع لنوع من المناهج المدروسة والمعتدلة .

ولا تختلف الاشتراكية الفابية عن غيرها من المذاهب الاشتراكية فى حملتها على النظام الرأسمالى الذى يرون أنه يؤدى إلى تميز طائفة من الناس على سائر الطوائف بغير وجه حق . على أن المال عند شو شىء مقدس ، وضرورة عميقة النفع ، ونفعية المال عنده لا تقتصر على حاجات الإنسان المادية فحسب بل تتجاوز ذلك إلى حاجاته الروحية ، لذلك كان هدف الاشتراكية الفابية أن تعمل على توفير المال فى أيدى الجميع ، وأن تحارب بقاءه فى يد دون أخرى وإذا قرأت مقدمة برناردشو لروايته ماجور باربرا **Major Barbara**

---

(١) أنظر العقاد .

(١٩٠٥) وجدت أن المال عنده هو الصحة وهو القوة وهو الشرف وهو الكرم وعلى نقيض ذلك الفقر فهو المرض وهو الضعف وهو العار وهو الخسة ، وقد صور فى روايته « بيت القلب الكسير Heart Break House (١٩٢٠) حاجة أرواحنا إلى المال ، فليس صحيحا عنده ان الروح تزداد قوة ونبلا باحتقار المال وازدرائه ، فأنت لا تستطيع أن تحتفظ بروحك من غير مال ، والروح عنده عظيمة التكاليف وإذا كان الجسد يأكل فكذلك الروح تأكل ، تأكل على حد تعبيره الموسيقى والصور والكتب وتحتاج إلى الجبال والبحيرات ، ولا تستغنى عن الجميل من الكساء ، وتفتش عن الصديق والعشير . ومن هنا كان تدبير المال لسائر الطبقات ضرورة لا بد منها إذا أراد الإنسان أن يتجنب آفات الروح والجسد .

ولم يكن هجوم برنارد شو على الاستعمار بأقل من هجومه على نظام رأس المال ، وذلك لاعتقاده أن الاستعمار وليد رأس المال وأن رؤوس الأموال هى القوة الكامنة وراء كل استعمار ، ويرجع بغضه للاستعمار إلى أوائل جهاده ، وإلى نشأته الايرلندية التى علمته الثورة والتمرد على الاستعمار والاستغلال ، وليس أدل على بغضه الاستعمار من هجومه العنيف على مرتكبى مأساة دنشواى .

وما أظن أن أحدا كتب فى الدفاع عن المظلومين فى هذا الحادث المشئوم مثل ما كتب برنارد شو فقد خصص فصلا من ست عشرة صحيفة فى مقدمة روايته جزيرة جون بول الأخرى John Bulls other Island (١٩٠٧) صور فيها فظائع جيش الاحتلال ووحشية المحاكمة ، وبربرية التصرف . ولم يقف من حادثة دنشواى عند هذا الفصل الذى كتبه ، بل ظل متتبعا

للقضية حتى بعد إقالة اللورد كرومر ، وأعلن اغتباطه بعد عام عندما أبلغوه بقرب موعد العفو عن سجناء القرية .

غير أن اشتراكية شو وحملاته ضد استغلال رأس المال ، لم تتخذ مجالها فى العمل السياسى بقدر ما اتخذت مجالها فى قوة الاقتناع ومضاء الحجة والكشف عن المخازى بأسلوبه اللاذع بالسخرية

وبعد ، فقد آن لنا ، بعد أن أوضحنا الخطوط الرئيسية التى تتألف منها فلسفة شو ، وبعد أن أجملنا الأسس التى تبنى عليها إشتراكيته ، آن لنا أن نجيب على السؤال الذى أثرناه من قبل ، والذى لا يفتأ ينهض فى أذهان من يقرأون مسرح شو : هل طغت أفكار برنارد شو الفلسفية ونظرياته عن التطور الخالق وقوة الحياة ودعوته إلى الإشتراكية على فنه ؟ إن وضع السؤال على هذه الصورة يقتضى الإجابة عليه بالنفى . فما من مسرح فى العالم يمكن أن ينهض على الفلسفة وحدها ، وما من مسرحية تستطيع أن تعيش ، مهما بلغت أهمية أفكارها ، على الفكر وحده .

وعلى الرغم من أن شخصيات شو ، فى جوهرها ، تجسم الأفكار أو الاتجاهات فإنها دائما أكثر من مجرد صور متحركة ، أو تماثيل جامدة أو بوقات. أن شخوص شو كائنات حية لها فرديتها المتخصصة على الرغم من دلالتها على أفكار فهى تكشف إلى جانب ذلك عن السمات النفسية والصفات الإنسانية المميزة للشخصية .

---

(١) أنظر العقاد .

خذ لذلك مثلا الأفكار التى تضمنتها رواية « منازل الأرامل » التى أشرنا إليها سابقا فسترى أن ما فيها من أفكار لم تعد أفكار الساعة ، وليست مما يتعلق بمشكلة سياسية عاجلة، فإن مشكلة امتلاك الأحياء الفقيرة وإسكانها تختلف الآن عنها وقت تأليف الرواية عام ١٨٩٢، ولو كانت الرواية مجرد عرض لطبقات من الملاك تعيش على أنقاض طبقة أخرى معدمة ، أو كانت مجرد طائفة من الناس تمتلىء شحما وسمنة من أكل أموال الفقير كما تزداد الذبابة سمنة من وقوفها على القمامات لاعتبرت الآن فى نظر المعاصرين من المخلفات الأثرية ، أو لاعتبرت مجرد درس اجتماعى فى قالب مسرحى تفيد طالب البحث أكثر مما تمتع جمهرة المشاهدين للمسرح .

إن الشخوص فى مسرحية منازل الأرامل شخوص تبحث عن ذواتهـا وتكشف لك عن تكوينها الاجتماعى والنفسى ، ولقد وضع شو أصبعه من بداية هذه المسرحية على حقيقة أن كل كائن سواء أكان وغدا أم قديسا عنـده، من وجهات النظر ما يبرر لنفسه أن يكون على ما هو عليه ، فالوغد أو النذل له من المبادىء ما يراه بمنطقه هو سليما ومقبولا . ولا يستطيع المجتمع فى نظر شو أن يقتلع الشرير قبل أن يرى الشرير كما يرى هو نفسه . وهذا هو ما فعله شو للمجتمع عرض هذه الصورة الحية على المسرح ، ولم يقف ليوجه شتائمه وهجومه للأوغاد أو مدحه لغير الأوغاد ليخلق صورة حية من هؤلاء وهؤلاء حتى يعيشوا أمامنا على المسرح يعرضون أنفسهم على ضوء المبررات النفسية والاجتماعية التى بررت وجود كل نوع على ما هو عليه . يذكرنا هذا الاتجاه بما قرره شو فى نقده لبنيرو Pinero أحد كتاب المسرح الانجليزى فى القرن التاسع عشر فى كتاب بعنوان « مسارحنا فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر Our theatres in the Nineties » يقول لابد من رؤية

الحياة من وجهة نظر الآخـــرين بدلا من مجرد الحكم عليهم ووصفهم من وجهة نظر واحدة ووفق ماتواضع عليه العرف والتقليد . هذا ما كان ينقص بنيرو فى وصفه للشخصيات ، وهذا هو بعينه مايميز شو فى رسمه لشخوص رواياته فشخوصه تعيش على المسرح كما هى ويعرض كل منها حالتها الخاصة عليك ، أما الحكم فهو من شأن المتفرج بعد أن يعرض كل جانب موقفه عليه ، وليس الحكم من واجب المؤلف .

ولعل الهجوم الذى وجهه النقاد إلى شخوص شو ، وأنها أبواق ينفخ فيها المؤلف أفكاره الخاصة هجوم راجع إلى الطريقة الجديدة التى رسم بها شخصياته ، والتى تعتمد على تفوق عنصر الحوار عنده ، وإلى مهارته فى عرض أفكاره ، فاصطدمت هذه الطريقة الجديدة مع المفهوم السائد عند طلاب الأدب والمسرح من أن الرواية التمثيلية تقوم أول ماتقوم على الصراع ، وطلاب الأدب محقون فى ضرورة توافر الصراع ، فما لاشك فيه أن موضوع المسرحية المفضل هو الذى تتصارع فيه أفعال الفرد مع أفعال الآخرين(١). ولكن ما نوع هذا الصراع الذى ينشدونه ؟ إذا كان الصراع يتحتم أن يكون صداما يشتجر فيه الممثلون اشتجارا تتحرك فيه الأكف والأيدى أو تثار فيه الانفعالات الشديدة بين الممثلين فإن الصراع بهذا المعنى يكون مفتقدا فى مسرحيات شو . ومع ذلك فشو قد قصد إلى تجنب هذا النوع من الصراع قصدا ، وأحل محله الصراع الفكرى عن عمد لأنه عنده أمتع وأغنى ، فتنازل بذلك عن الصراع العاطفى والجسدى فى مقابل الصراع الأخلاقى والذهنى . فمسرحه مسرح الرجل المفكر يتحدى الرجل الحسى . ولعل

---

(١) أنظر فنون الأدب :

الانقلاب الخطير الذى أحدثه شو فى المسرح الحديث هو هذا ، هو نقله الصراع من مجال الجسد إلى مجال الفكر ، وهو بذلك يكون قد حرر المسرح من احتكار العاطفة الحسية والجسدية له . فلم يشأ برناردشو أن يكون صراعه من نوع صراع « الميلودرامة » الذى لا يكاد يحيد عن كونه صراعا عنيفا بين بطل الرواية وخصمه يتنافسان فيه على امرأة تكون من نصيب أحدهما فى النهاية . وهذه هى الحبكة التى لا تكاد تتغير فيما يسمى بالميلودرامة ، وهو نوع من المسرحيات يهدف إلى إثارة الانفعالات الشديدة بين المشاهدين ثم ينتهى نهاية سعيدة . ولهذا تحقق الميلودرامية عنصر الإثارة الذى هو من أخص خصائص المسرحية الجيدة ولكنها معيبة من ناحية أخرى وهى أنها لا تتعمق الحوادث والأشخاص ولا تتيح لك عرضا عن الإنسان فى تعقيده وتشعب مشكلاته ، فهى تأخذ عنصرا واحدا من عناصر المسرح وتتمسك به وهو عنصر الإثارة مضحية بعناصر أخرى ، ومن ثم اتسمت الميلودرامية بالخفة والضجيج أكثر مما اتسمت بالعمق والدراسه .

كما أن برناردشو ينفر من صراع المسرحية الرومانتيكية الذى غالبا ما يتمزق فيه البطل بتأثير عوامل باطنية أو نفسية ، صراع بين البطل ونفسه . أو بينه وبين نوازعه ، أو بين واجبه لوطنه وولائه لأسرته مثلا ، مثل هذه المسرحية تمثل فعلا لا يقع فى صميم المجال المسرحى لأن المسرحية الرومانتيكية لم تستطع أن تتخلص من سيطرة العنصر الذاتى المتفوق ، وأسكنتنا عالم الوجدان والخيال ، والأصل فى المسرح أنه تمثيل للمجتمع ، والمسرحية تمثل الفعل الإنسانى من جانبه الاجتماعى لا من جانبه الفردى ، فهى تمثل لنا الأفراد وحدات من مجتمع لا أفرادا استقلوا بوجودهم (١) . ولعل ركود المسرحية

(١) أنظر المرجع السابق .

الرومانتيكية راجع إلى أنها مثلث الفعل الإنساني من جانبه الفردى الوجدانى لا من جانبه الاجتماعى .

من أجل هذا جاء مسرح شو ثورة وانقلابا على المسرح الرومانتيكى وعلى الميلودرامة ، واختار أن يكون صراعه صراعا يتناول مشاكل المجتمع والحياة الإنسانية معتمدا فيه على شخوص تمثل وجهات نظر متباينة ، مستعينا عليه بقوة الحوار ومهارة العرض .

وهذا النوع من الصراع قادر على جذب أنظار المشاهدين وتعليقهم . وليس الصراع الجسدى والعاطفى وحدهما هما القادران على الإثارة والجذب فالصراع الفكرى قادر هو الآخر على إثارة الجماهير وجذب انتباههم وعلى الأخص إذا ما توافر له أسلوب شو القوى الإقناع ، الماضى الحجة ، اللاذع السخرية الزاخر بالنكتة .

ولا يخفى أن صراع الأفكار كان على جانب كبير من الأهمية فى المسرحية اليونانية القديمة ، وفى مسرحيات العصر الإليزابيثى ، ومع ذلك فإن مسرحية شو لم تلجأ كما لجأت هذه العصور إلى العنف التراجيدى ، ولم يستعن بهول الفاجعة الذى كان يمثل قمة الصراع فى المأساة الشعرية ، ويجب ألا ننسى أن شو قد نشأ وتثقف ونضج فى فترة كانت فيها الحجة والفكر هما سلاح الانسان الأول ، وما أظن أن أحدا فى منتصف القرن العشرين يعتقد أن مشكلة أنتيجون أقرب إليه من مشكلة كانديدا المنتزعة من صميم واقعه ومجتمعه.

والحقيقة أن النقاد يظلمون برنارد شو عندما يطلقون حكما عاما على شخوصه بأنها أبواق وعلى مسرحياته بأنها أفكار وأفكار فحسب ، فالأولى بنا عند إلقاء الحكم على مسرحياته ألا نجعل الاعتبار كله لفلسفته ، عن التطور الخالق ودفعة الحياة كما ظهرت فى روايته « العودة إلى متيوشالح » و « الإنسان

والإنسان الأعلى ، فكثير من النقاد لا يرجع العناصر البناءة إلى فسلفته ومنهم Alardyce Nicoll صاحب كتاب الدرامة البريطانية British Drama ولكنهم يرجعونها إلى طريقته الجديدة فى تكوين شخصياته وبناء مسرحياته .

ومن منا الذى شاهد كانديدا ، أو حيرة الأطباء ، أو أو بيجماليون (وأنكر وجود شخوص يعيشون بحقهم فى الحياة لابحق التأليف ، إننا نذكر فى شخوص بيجماليون أفرادا أحياء كما نذكر شخوص شكسبير وديكنز (١) . ورواية بيجماليون لشوليست هى الأسطورة القديمة بشخصياتها فقد أسقط الكاتب من حسابه وقائع الأسطورة اليونانية القديمة، ولم يأخذ من الأسطورة غير عنوانها ومغزاها العام

بيجماليون عند برناردشو

بيجماليون عند شو ليس هو هذا المثال الذى ينحت تمثالا من الرخام ، وليس هو هذا الرجل الذى يتوسل إلى الآلهة فى أن تبعث الحياة فى هذا التمثال حتى إذا ما استجابت الآلهة إلى دعائه يتحول التمثال إلى جالاتيا الإنسانة ويتزوجها بيجماليون. وإنما بيجماليون عنده شخصية مأخوذة من واقع المجتمع فى القرن العشرين أستاذ من أساتذة علم الصوتيات اسمه هنرى هجنز Henry Higgins ثرى من طبقة أرستقراطية يتقابل فى الطريق العام مع فتاة من طبقة فقيرة اسمها اليزا Eliza تتحدث لهجة من لهجات أحياء لندن الشعبية . ولما كان هذا الاستاذ فى علم الصوتيات مغرما باللهجات، متتبعا لصنوفها وأشكالها ، مشغولا بتسجيله لكل نوع منها ، فقد اهتم بلهجة هذه الفتاة ، وشعرت هى الأخرى بأن هذا الاستاذ قد يكون وسيلة لرفع مستوى لغتها إلى لغة الطبقة الارستقراطية، وتدفعها رغبتها وبساطتها ، وإرادتها القوية إلى الاتصال بهذا الأستاذ رغم صلفه وكبريائه واحتقاره لشأنها ، سخر

(١) أنظر النقاد .

منها أول الأمر ، ولكنه اضطر أن يجاريها من باب التهكم والاستخفاف، ويستمر العمل بين هذا الأستاذ الكبير ، وهذه الفتاة المنحدرة من حثالة لندن ، وتجرى أحداث القصة ويستدر الصراع بين الشخصيتين ، حتى يتم خلق هذه الفتاة من جديد ويتغلب عنادها وإرادتها على صلف الأستاذ وكبريائه . تصبح الفتاة منافسه للوسط الاستقراطى ، وللطبقة الممتازة لغة وأدبا وثقافة ، ويجد البطل نفسه آخر الأمر خاضعا لها رغم أنفه .

وهكذا نرى شخصية إليزا العنيدة بسبب الجهل والفقر قد أصبحت فى النهاية شخصية رائعة عارمة القوة متألقة فلا يسع هجز وهو يشعر بمزيج من الفرح والاستنكار الناشىء من صلفه وكبريائه إلا أن يخضع لها .

هذا النمو فى الشخصية هو المحور الذى يدور حوله العمل كله ، وهو الذى اعتمد عليه المخرج الروسى زريوف فى إخراج مسرحية بيجماليون فى موسكو (١) ، فقد أدرك أهمية الصراع بين شخصيتين متباينتين شخصية هجنز القوية ، بل والقاسية المستبدة أحيانا والمنطوية على الأنانية الشديدة أحيانا أخرى وشخصية إليزا ، وفطن أن أية محاولة لتخفيف الصدام النفسى بين هجنز وإليزا سوف يجعل المسرحية أقل امتاعا ، ولهذا كان أول واجبات المخرج أن يزيد من إقناع جمهور المتفرجين بأن شخصية هجنز لابد أن تتعرض للكراهية والسخط ، وأن يظهره كما أراد المؤلف فى صورة إنسان شديد القسوة شديد الجفاء شديد العناد ، إنسان مجنون فى تعصبه لآرائه فلم يكن يطيق معارضة أو مناقشة مع أحد فى شأنها . هذا التعصب الأعمى لتقاليد بالية هو مفتاح مأساة هجنز الذى ظل على إحتقاره لأية فتاة جميلة قد تشغله عن تحقيق هدفه من

---

(١) أنظر مجلة الشرق العدد ٣ .

ناحية ، وقد تحط من كبريائه وطبقته الاجتماعية من ناحية أخرى. ويظل على حماقته وتعصبه غافلا عن حقيقة الشخصية التى تبناها حتى نهاية القصة .

وقد استخدم شو فى هذه المسرحية أسلوبه المعروف الذى اتخذه الكاتب لنفسه ، وأصبح علامة عليه فى كل ما يكتب. وأسلوب شو المعتاد هو أن يلقى ظلالا من الشك على كل النتائج التى يتوقعها المشاهد أو القارىء ، ويستمر فى إيهامها بنهاية غير النهايةالحقيقية . ويظل كذلك حتى يتأكد من أن الهدف الذى توقعه القارىء أو المشاهد سيتحقق،وإذا به يقلب الموقف رأسا علىعقب ويمحو كل ما كان بخاطر القارىء من تخيل. فهو يوهمنا بأن اليزا سوف تتزوج من الشخص العادى فردى Freddy ثم إذا بالنتيجة التى كان يتوقعها الجميع تختفى ، ويرى هجنز نفسه آخر الأمر مضطرا للتسليم . وبرنارد شو بهذا يريد أن يقول للنظارة هذا هو الموضوع ، أو هذا هو ما كان ينبغى أن يحدث ولكن المجتمع يقلب الأوضاع الطبيعية المعقولة .

وهكذا نرى أن شو قادر على خلق الشخصية الإنسانية فى رواياته ، وعلى إعطائها الجانب الحى ، وعلى توفير الصراع بين الشخصيات ، وتحقيق عنصر الإثارة الذى لاتستغنى عنه أية مسرحية ناجحة ، وأن يعتمد فى كلذلك على أسلوبه الجديد .

وما فلسفته وما اشتراكيته ، وما حواره ، وما سخريته إلا وسائط براقة للتعبير عن شوقه لخدمة البشرية ، وإنقاذ الناس من تقاليد زائفة يعيشون عليها ويحمونها ، وتخليصهم من قيم وهمية سيطرت على عقولهم .

بيجماليون عند توفيق الحكيم

رأينا في تحليلنا لمسرحية « شو » القائمة على أسطورة بيجماليون ، كيف استطاع الكاتب أن يخلق من الموضوع القديم رؤية جديدة عالج من خلالها واقع الحياة في لندن في عصره ثم كيف انتهت النظرة الواقعية للمشكلة ولبناء الشخصيات بناء يكشف عن فلسفة شو في نظرته إلى الواقع .

أما الأستاذ توفيق الحكيم فقد كان له موقف مغاير من الأسطورة اليونانية وقد حكى لنا الحكيم بنفسه الأسباب التي لفتت نظره إلى هذه الاسطورة فقال : إنه شاهد لوحة فنية في متحف اللوفر بباريس ، ثم بعد فترة من الزمن شاهد « فيلماً سينمائياً » عرض في القاهرة عن بيجماليون مأخوذا من مسرحية برنارد شو .

إذن ، فقد رأى الحكيم الأسطورة ممثلة في عملين فنيين الأول : لوحة فنية من متحف اللوفر ، والثاني : هذا العرض السينمائي لمسرحية شو عن بيجماليون ، وليس من شك في أن الحكيم قد رجع قبل أن يؤلف مسرحيته إلى الموضوع القديم دارساً له ومتعمقا إلى روح الأسطورة ، كما أنه لا شك قرأ مسرحية برنارد شو وتفاعل معها وهذا ما نسميه بالتمثل والتأثر . ومع ذلك فقد أعاد الحكيم تصور الأسطورة ، وأبت عليه أصالته وعمقه إلا أن يطرح القضية طرحاً جديدا كما عودنا ـ فإلى جانب تأثره نراه يقدم الجديد ، وذلك حين يجعل الصراع يدور في روايته بين روعة الفن عندما يبلغ درجة المثال أو درجة الإبداع العليا ، وبين واقع الحياة. ويفاجئنا الحكيم بانتصاره في النهاية للفن ضد الواقع الذي كثيرا ما ينفر منه الفنان المخلص .

فبعد أن أتم الفنان المبدع صنع تمثاله « جالاتيا » والذي يعتبر رمزا للخلق الفني الذي يهيم به خالقه هيام عاشق متيم ، هياما يملك عليه كل لبه . . ثم لا يمضي وقت طويل بعد خلق الفنان لهذا التمثال المبدع حتى يبعث فيه الإله الحياة ويتحول إلى امرأة ترمز للغرائز الحيوية التي تدفعها إلى

تفضيل الرجل على الفنان المشتغل بفنه والواهب له كل وقته وفكره

وتبدأ المرأة تمارس حيويتها فتهرب مع « نارسيس » المدلل المعجب بنفسه ، ولكنها لا تمضي في هذا الهروب إلى نهايته ، فلا تلبث أن تثوب إلى رشدها ، وتفيء إلى زوجها الفنان « بيجماليون » . وأقبلت تستغفره عما ارتكبت في حقه من خطأ ، وأخذت تستعطفه ، وتغنى بمواهبه وعظمة فنه وعبقريته الخلّاقة وتعترف له بأن عظمته تفوق عظمة الألهة ، ذلك أن الآلهة يخلقون الضعاف من البشر المصابين بالضعف والقبح في حين يخلق بيجماليون الجمال الخالد . ثم تتعهد له بأن تكون زوجا وفية تقوم بخدمته وتسهر على راحته .

ولكن بيجماليون الذي كان قد تعلق وجدانه بصورة مثالية لتمثاله ينفر من زوجته حين يراها تحمل المكنسة وتزاول أعمال البيت ، وهكذا يراها وهي تنأى بعملها عن الصورة المثالية التي في ذهنه والتي تمثل الجمال الخالص المجرد .

وهنا يثور الفنان على صورة المرأة الواقعية ، فيدعو الإله أن يردها كما كانت في صورة تمثال عاجي ، ثم ينهال الفنان على رأس المرأة بالمكنسة انتقاماً من التمثال الذي حرك غرائزه وجعله يتحول من فنان متجرد النظرة إلى رجل تحركت غرائز الحياة في نفسه فاشتهى المرأة حتى إنه يطلب من فينوس أن تبعث فيها الحياة .

وواضح من هذا كله أن الحكيم يعبر من خلال روايته عن ناحيتين بارزتين الأولى : معارضة الفن للحياة أو بمعنى آخر إيثارة الفن على الواقع وانتصاره له . والثانية : نفور الفنان من المرأة لأنه يرى فيها ملهاة له عن فنه .

وهذه الرؤية لا شكِ تعكس ما حدث لتوفيق الحكيم في بدء حياته حين كان ينفر من المرأة ، ويراها منصرفة إلى واقع الحياة بحكم تعبيرها عن غرائز الحياة ، وتلك نظرة قديمة عند الحكيم مرتبطة بآرائه الأولى في المرأة التي لم

يلبث أن عدل عنها فيما بعد ، وتطور بفنه نحو واقع الحياة وصار زوجا ورب أسرة في واقعه الشخصي .

هذا التناول للأسطورة عند الحكيم لا شك أنه يطرح رؤيته الخاصة ، تلك الرؤية المثالية التي تختلف كلية عن رؤية برنارد شو الواقعية ، وليس من شك كذلك أن كلا النظرتين قد انعكستا على العملين الفنيين فصبغتهما بلونين متباينين، فبينما جنحت رواية شو إلى الواقعية في العرض والتناول ورسم الأشخاص ، إذا رواية الحكيم تجنح إلى الرمزية وبالتالي إلى الإيحائية وما تستلزمه من عناصر مسرحية معينة في الإضاءة والمناظر ورسم الشخصيات حتى تكثّف المعاني المثالية والرمزية التي أرادها الحكيم .

قائمة بمسرحيات برناردشو وتاريخ ظهورها على المسرح لأول مرة
وأسماء المسارح التى ظهرت بها

1892 (9 Dec.) Widowers' Houses, Independent Theatre Society, Royalty Theatre, London.

1894 (21 Apr) Arms and the Man, Avenue Theatre, London.

1895 (20 Mar.) Candida, Theatre Royal South shield, Durham.

1897 (1 Oct.) The Devil's Disciple, Harmanns Bleeker Hall,iAlbany, New York, U.S.A.

Princess of Wales's theatre, Kennington, London, 26 Sept, 1899

1899 (26 Nov.) You never can tell, stage Society, Royalty Theatre, London.

1900 (16 Dec.) Gaptain Brassbound's Conversion, Stage Society, Strand Theatre, London.

1901 (1 May) Caesar and Cleopatra, I fine Arts Building Chicago, U. S. A.

Grand theatre, Leeds, 16 Sept. 1907.

---

(1) *the catalogue of the Exhibition Celebrating the 9oth Birthday of Berhard Shaw, organized by the national book League at 7- Albemarlestreet, London in July 1946 mentious a programme of production of this play at the fifth Avenue Jheatre, New York U.S.A., in 1879 ; and also a playbill of a producion at the Theatre Royal, Newcastel-on- Jyne in 1899. Tie latter was a copyright performauce with Mrs. patrick Campbell in the cast, the reference to an 1897 performance is no doubt a misprint, for the play was not completed until 1898.*

1902 (5 Jan.) Mrs. Warren's Profession, Stage Society, New Lyric theatre, London.

1904 (1 Nov.) John Bull's Other island, Royal Court Theatre, London.

1905 (20 Feb.) The philanderer, New Stage Club, Cripplegate, London.

(23 May) Man and Superman, Royal court Theatre, London Act. III, the scence in hell (usually omitted because of its length, though it is the most important of Shaws writings up to that date). was firts performed - as a separate one-act play - at the same theatre on 4 June 1907.

(28 Nov.) Major Barbara royal Court Theatre, London.

1906 (20 Nov.) The Doctor's Dilemma Royal Court Theatre, London.

1908 (12 May) Getting Married, Theatre Royal, Haymarket, London.

1909 (25 Aug.) The Shewing-up of Blanco posnet Abbey Thsatre, Dublin, Ireland.

Aldwych Theatre, London, 5 Dec. 1909.

1910 (23 Feb.) Misalliance, Duke of York's Theatre, London.

1911 (19 Apr.) Fanny's first lay, little theatre, London.

1912 (25 Nov) Androcles and the lion, Kleines theatre, Berlin. St. Jame's theatre, London, 1 Sept. 1913.

1913 (16 Oct.) Pygmalion, Hofburg theatre, Vienna.

His Majesty's tneatre, London, 11 Apr. 1914.

1920 (10 Nov.) Hearthreak House, theatre Guild, Garrick Theatre, New York, U.S.A.

Royal court theatre, London, 18 Oct. 1921

1922 (27 Feb.) (1) Back to Methuselah, Theatre Guild, Garrick Theatre, New York, U.S.A.

Repertory theatre, Birmingham, 9 Oct. 1923.

1923 (28 Dec.) Saint Joan, Theatre Guild, Garrick theatre New York, U.S.A.

New Theatre, London, 26 Mar. 1924.

1929 (14 June) The Apple Cart, Polish theatre, Warsaw. Malvern Festival, (2) 1h Aug. 1929.

1932 (29 Feb.) Too True to be Good, New York Theatre Guild, Colonial Theatre, Boston, U.S.A.

Malvern Festival, 6 Aug. 1932.

1933 (25 Nov.) On the Rocks, Winter Garden Theatre. London.

---

(1) *Back to Methuselah is a cycle of five plays. The whole cycl was given in the both New York and Birmingham, bot on varying dates. The dates given here relate to part I.*

(2) *The Malvern Festival, iu Worcesterehire, England, was founded in 1929 by Sir Berry Fackson (of the Birmingham Repertory Theatre) in honour of Bernard Shaw. In later years plays from several centuries were performed. The festival was suspended when the second world war began and was not resumed until 1949, with Shaw's Buoyaut Billions as the opening play.*

1936 (4 Jan.) The Millionairess, Academy Theatre, Vienna, De la Warr pavilion, Bexhill, 17 Nov. 1936.

1938 (1 Aug.) Geneva, Malvern Festival.

1939 (12 Aug.) In good king Charles's Golden days, Malvern festival.

1948 (21 Oct.) Buoyant Billions, Schauspielhaus, Zurich.

Malvern festival, 13 Aug. 1949.

المسرحية الشعرية

العرب والمسرح :

إن الذى يستطيع منا اليوم أن يلتفت إلى وراء ، وأن يطالع ما كتبه الصف الأول من القرن التاسع عشر ، لاستطاع أن يدرك قفزة التطور التى قفزتها الثقافة العربية ، فلقد كانت ثقافة مصر قبل القرن التاسع عشر ، ثقافة فاترة منحلة سطحية ، ولقد كان فى ظروف مصر السياسية والاجتماعية ما أضاف إلى هذه الثقافة ضعفا وانحلالا ، حتى أصبحت دراساتنا حواشى وتعليقات وتصانيف أو أدبا إنشائيا متكلفا لفظيا لا تجرى فيه الحياة إلا بمقدار. والذى لا شك فيه أننا لم ننتعش إلا بعد أن بدأت حركة البعث للقديم ، ولقد كان البارودى أول ثمرة لهذا البعث بمختاراته وديوانه ، وكان جمال الدين الأفغانى والأستاذ الإمام أول من جددوا من شباب الإسلام بدعوتهما إلى الرجوع إلى التقاليد الصحيحة والعدول عن الخرافات التى دائما ما تحاول أن تقضى مع حياتنا الروحية . لقد حدث فى مصر فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر ما يشبه إلى حد ما حركة البعث العلمى متى ازدهرت بأوروبا فى القرن التاسع عشر . حدث فى أوروبا رجوع إلى القديم وبعث له ، وكما أحيا الأوروبيون تراث روما وأثينا كذلك أخذنا نحن نحيي تراث مكة والمدينة ودمشق وبغداد ، ولكن حركة التطور عندنا لم تعتمد على بعث القديم وحده وإنما اعتمدت على الامتزاج بالثقافة الأوربية امتزاج معرفة عقلية أكثر منها معرفة حسية ذوقية . والمتتبع لتاريخ مصر الطويل يلاحظ أن مصر كانت ثورة للثقافة اليونانية لمدة عشرة قرون كاملة (من ٣٣٠ ق.م إلى ٦٤٠ م) مدة البطالسة والرومان وبيزنطة وكانت لغة الثقافة هى اللغة الإغريقية ، وقد كنا نتوقع أن تنتشر بين المصريين لغة الإغريق هذه ولكن شيئا من هذا لم يحدث

فقد ظل المصريون يتكلمون لغة المصريين القديمة ، ويكتبون الكتابة الديموتيقية، وظلوا متمسكين بدينهم وثقافتهم الموروثة . فقد كان المصريون فى بؤس مادى يبغضون الإغريق ، وانقضى ذلك الزمن بفتح العرب لمصر ، ولم تمكث مصر أكثر من ستين عاما حتى ضاعت معالم اللغتين الإغريقية والمصرية ، وأصبحت مصر بلداً عربيا إسلامياً .

ومن الغريب أن أثر الإغريق على مصر لا يأتيها عن طريق الإغريق أنفسهم، وإنما يأتيها عن طريق العرب . فمن المعروف أن العرب قد نقلوا فلسفة اليونان وبخاصة فلسفة أرسطو ودرسوها ثم أعادوها إلى أوروبا خلال القرون الوسطى وإذن فقد ورثت مصر الفلسفة الإغريقيه مع ماورثت من تراث عربى . والأمر فى الأدب كالأمر فى الفلسفة ، فأدبنا المصرى العربى قد انفصل عن التفكير الإنسانى بل والحياة الإنسانية بمعناها العميق ، ومكثت هذه العزلة حتى سنة ١٧٩٨ . فمن ذلك التاريخ بدأنا نفتح نوافذنا على العالم الحى وبدأنا نقرأ فيما نترجم آثار هؤلاء وأفكارهم وأعمالهم الخالدة ،ولكن على الرغم من حركة الترجمة والبعثات ونهضة رفاعة وتلاميذه فإن التغير فى حياتنا الروحية الثقافية إنما هو إلى يومنا هذا طفيف والسبب فى ذلك هو أن اتصالنا بالثقافة الأوروبية كان اتصال عقل أكثر منه اتصال إحساس . لقد كان أشبه شىء باتصال العباسيين بالثقافة الإغريقية ، فالذى استطعنا أن نتأثر به من هذه الثقافة الأوروبية هو الفكر الأوروبى وحده ، أخذنا طريقة البحث الأوروبية ، طريقة الكتابة ، فهم الأسلوب العلمى، أما الأدب والفن فإننا لم نستطع بعد أن نتمثل ينابيعها الجديدة التمثيل الصحيح ، ولو أن العباسيين استطاعوا أن يتمثلوا أدب أفلاطون وشعر الإغريق ومآسيهم ومسرحهم لتغير وجه التاريخ ولكنا اليوم أمام أدب عربى آخر ، ولكن العرب لم يقووا على غير أرسطو من الفلاسفة ، ولم يستطيعوا أن

يتذوقوا أفلاطـون وصوره لأنها كانت بعيـدة عن محيـط العرب العقـلى والشعورى .

ونقل التفكير الأوروبى لا يكفى فى تغيير اتجاهاتنا الأدبيـة وخلق ألوان جديدة منها لأن الأدب الصحيح هو الذى نستمده من الحياة ونبنيه على الواقع، وهذا لن يكون حتى نعرض الفنون الأوربية الحديثة على أنفسنا عرضاً مباشراً، عرضاً شعوريا ذوقياً لا مجرد عرض عقلى ثقافى ، ومن هنا نستطيع أن نغير من حياتنا الروحية عندما ندرك ما نحن فيه من ضعف فنغير من مقومات هذا الضعف واتجاهاته وقيمه .

هذا الغذاء الروحى الجديد لا يمكن هضمه بالترجمة وحدها ، بل بالاستعداد لتغيير اتجاهات حياتنا نحو عالم من الإحساس أسمى من العالم الذى نحياه الآن وبالإيمان بأن السبيـل هـو أن نحيـا هـذه الآداب وأن نستشف حقـائقها النفسيـة .

لهذا السبب الأخير تعذر على كثير من فنون الأدب فى الغرب أن تـدخل إلى الأدب العربى وإلى مصر ، وكان المسرح وأدبه من أولى الأشياء التى أشاح الأدب العربى بوجهه عنها ، واستمر الأدب العربى فى عزوفه عن المسرح فترة طويلة من التاريخ . كان من أهم أسبابها كما أوضحنا هـذه القطيعة الغريبـة التى ظلت قائمة بين الأدبين الإغريقى والعربى ، وباستمرار هذه القطيعة تعذر على المسرح أن يقوم على أساس وطيد وأن يجد كما يقول « توفيق الحكيم »[1] ، مكانا لدينا فى فى أروقة الأدب والفكر والثقافة . فقـد كتب الحكيم فصـلا ممتعاً فى مقدمة مسرحية الملك أوديب ضمنه خلاصة رأيه فى أسباب إحجام الأدب العربى عن التأليف للمسرح ، ومجمل قوله أن المترجم العربى عندما حاول نقل آثار

(١) اقرأ مقدمة الملك أوديب لتوفيق الحكيم

اليونان وقف حائراً أمام الترجيديا الإغريقية ، فهو يقلب بصره فى نصوص صماء يحاول أن يقيمها فى ذهنه نابضة متحركة بأشخاصها وأجوائها وأمكنتها وأزمنتها فلا يسعفه ذلك الذهن لأنه لم ير لهذا الفن مثيلا فى بلاده . ولما كان العمل التمثيلى لم يجعل للقراءة وحدها ، وإنما له آلته التى لا بد من إدراكها وفهمها وهى المسرح ، فقد وجد المترجم العربى ألا فائدة من ترجمة هذا اللون من الأدب غير المفهوم . كما أن افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار هو فى رأى الحكيم السبب الحقيقى لإغفالهم الشعر التمثيلى الذى يحتاج إلى المسرح ، فإن مسرح (باكوس) الذى كشفت عن آثاره أعمال الحفر فى العصر الحديث كان بناء متينا راسخا، ومن يطلع على ضخامة ذلك البناء فى آثاره أو رسومه ، وما كان يتسع له من الآلاف المشاهدين يحكم من الفور بأن هذا أمر لا بد فيه من مدنية مستقرة وحياة اجتماعية موحدة مكتمله ، ولا يعنى توفيق الحكيم بهذا الكلام أن الخصومة أصيلة بين اللغة العربية والأدب التمثيلى ، وإنما الأمر فى اعتقاده نوع من التباعد المؤقت مرجعه الافتقار إلى الأداة وهو يقول :

« شأن العرب هنا شأنهم يوم كانوا لا يعرفون من المطايا غير الإبل .. لو أن الظروف شاءت أن تحرمهم الجواد ، لظلوا حتى الساعة لا يعرفون ركوبه . . ولكن ما إن دخل الجواد الصحراء حتى غدا العرب فرسانه ، حذقوا فنون تربيته وفنون الحديث عنه . . فإذا سئل عن الجواد الأصيل فى أرجاء العالم قيل هو الجواد العربى ، وإذا أريد وصف رائع لخصال الخيل فلن يوجد إلا فى الشعر العربى . كل الأمر إذن فى الأداة ، وكما أن العرب فى عهد الإبل كان لسان حالهم يقول : (اعطونا الجواد ونحن نركب) فإنهم كذلك قد يقولون (اعطونا المسرح ونحن نكتب) ».

وإذا كان المسرح بأدواته قد اختفى عن الحياة العربية فى القديم فقد ظهر المسرح فى حياتها الحديثة ، ولكن المسألة كما قلنا ليست ظهـــور المسرح كبناء وإنما هى ظهوره كفن ، المسألة هى إحساس وتمثيل وهضم ، ولا بد من حياة طويلة لنا مع المسرح حتى يصبح المسرح فى حياتنا الأدبية والفكرية شيئا طبيعيا يصدر عن عراقة واصالة لا عن فكرة مقلدة منقولة . ونحن الآن لسنا فى طور الخلق أو الإبداع فى الميدان المسرحى ، وإنما نحن فى طور التقليد والدراسة . فتوفيق الحكيم الذى يتوافر على دراسة التراجيديا اليونانية فى صبر وجلد كما يقول يدعونا إلى ترجمتها ثم النظر اليها بعيون عربية لنخرجها للناس مرة . أخرى مصبوغة بلون تفكيرنا مطبوعة بطابع عقائدنا .

وليس من شك فى أن توفيق الحكيم عندما حاول محاولته هذه، وعندما دعا إلى هذه الدعوة إنما قصد بنا أن نتعلم، وأن نعكف على الدراسة والإساغة والهضم والتمثيل قبل أن ننتقل إلى طور الإنتاج الأصيل الخالد الذى مايزال بيننا وبينه عمر طويل .

إن حياة مسرحنا حديثة جداً فقد بدأ المسرح العربى فى مصر عندما حمل لواءه الشيخ سلامه حجازى ثم ورثه برواياته وألحـــانه أسرة عكاشة إلى أن انبعثت الثورة المصرية وولدت معها الروح القومية بدأ الالتفات نحو تمصير الروايات وفى ذلك الوقت بدأ توفيق الحكيم يؤلف لفرقة عكاشة بعض الروايات على النحو الذى كان العمل جاريا عليه فى تلك الأيام ، ثم جاء شوقى ودفع بعد ذلك برواياته إلى المسرح . وكان شوقى مدركا لخطورة المحاولة مشفقا على شعره أن يخذله فى ميدان مستحدث جديد على الأدب العربى فلم يفكر شوقى فى طبع رواياته قبل التمثيل حتى اطمأن إلى ترحيب الجمهور المثقف بمسرحياته فبعث

بها إلى المطابعة . وكانت المحاولة الأولى التى بدأ فيها الشعر العربى يمارس هذا اللون الجديد من ألوان الأدب . وهكذا قدر للمسرحية الشعرية أن تولد عندنا فى الوقت الذى كان فيه نقاد أوروبا يجادل بعضهم بعضا : هل ماتزال المسرحية الشعرية تستطيع أن تجارى واقعية الحياة الحديثة وماديتها أو لا تستطيع .

فنحن نعلم أن المسرح اليونانى قد نشأ نشأة دينية وأن المأساة والملهاة فى شكلها الأخير ليسا إلا تطورا لما كان يقام من احتفالات للإله (ديونيسوس) وكانت المأساة اليونانية تمثل الفعل الإنسانى كما تريده القوة المدبرة المسيطرة على الكون ، فالبطل فى المأساة مسير إلى مصيره بتدبير قوة عليا خارجة عن قوى الجماعة فمأساة كأساة أوديب لسوفوكليس نرى موضوعها هو موضوع القدر القاسى المحتوم الذى لا اختيار فيه ولا مرد له يجثم بكل وطأة ثقله على امرىء من قبل ميلاده ويشاء وحى الآلهة أن يقتل هذا الرجل أباه وأن يتزوج أمه على غير علم منه ، وأن يساق إلى نهاية المأساة خاضعاً للكون الأعلى مدفوعا بروح الآلهة ورغبتهم . فالفعل فى المأساة اليونانية كما نرى مجاله كون آخر غير الكون الأرضى ، ولذلك فان مجال الخيال والرمز والشعر أوسع مدى وأكثر انتشارا فى مآسى ذلك العصر كما كان ذلك فى عصر شكسبير مع اختلاف فى طبيعة المسرحية فى زمن شكسبير عنها فى زمن اليونان . ولقد كان اليونان شعبا يحب جمال القول والشعر ، ولا يؤثر عليهما شيئا , ولهذا كانت الأهمية الأولى فى المسرحيات اليونانية للشعر والحوار . من أجل هذا كانت اللغة التى تكتب بها المأساة القديمة شعراً وظلت كذلك الملهاة حتى القرن السادس عشر . وكان طبيعيا على المأساة وهى تعالج هذه المعانى الكونية الشاملة أن تحلق فى أجواء بعيدة عن الواقع ، أجواء نحلق فيها عندما نريد أن نسمو بأرواحنا وأن نستروح نوعا من الترانيم الدينية الروحية المثالية التى لا يقوى عليها غير الشعر . واليونان

عالجوا مآسيهم بهذا المعنى الدينى الشعرى . وهذا المعنى نفسه هو الذى اعتمد عليه أرسطو عندما حاول أن يميز بين الملهاة والمأساة ، فقال : « التراجيديا تمتاز بنبلها ؛ نبلا فى الأسلوب الشعرى ، ونبلا فى الشخصيات التى يصورها الشاعر فأسلوبها لا ابتذال فيه ، وهو أبعد ما يكون عن لغة الحديث الدارجة ، أسلوب أدبى رفيع ، صوره بعيدة المنال ، وشخصياته آلهة أو أمراء أو أبطال ، وعلى العكس من ذلك الكوميديا فأسلوبها دارج فى غير الأجزاء الغنائية التى يغنيها الكورس ، وهى مليئة بالألفاظ الشعبية ، ألفاظ الشوارع والطرقات والأسواق ، وشخصياتها من أفراد الشعب العاملين » . وليست اللغة وحدها هى العامل المميز بين المأساة والملهاة ، فثمة فروق أخرى جوهرية ولكننا سقنا هذا النص لنوضح كيف كان اليونان يحرصون على أن تكون لغة مآسيهم لغة شعرية سماوية رفيعة .

لم يعد للمأساة اليوم هذا المعنى الدينى العميق الذى كان يسمو بها عن مستوى المألوف من حياتنا ، هذا المعنى الذى كان يتمثل فى الصراع بين الإنسان وبين ما هو أقوى من الإنسان ، هذا الصراع الذى ينتهى دائما بعجز الإنسان وفشله ، ومن هنا يأتى لكلمة المأساة مدلولها الذى حاول شعراء الإنسانية أن يخلدوه بأشعارهم ، فكانت المأساة أو ما يسمى (بالتراجيديا). ومن هنا نستطيع أن ندرك وظيفة المأساة التى حددها أرسطو بقوله : هى إظهار عاطفتى الرحمة والخوف بما تشتمل عليه من عرض للحياة أو لاحتمالات الحياة ، هذا الشعور الدينى ليس إلا شعور الإنسان بأنه ليس وحده فى هذا الكون وأن قوى أخرى تسيره إلى نهاية محتومة مجهولة . وليس من شك فى أن هذا الشعور لم يعد موجودا اليوم ، فقد تغير اعتقاد الإنسان ، وسيطرت عليه مادية شاملة ساحقة ، وتغير المسرح نفسه كذلك فأصبح مليئا بكل مظاهر الحياة الواقعية ، فلم يكن بالمسرح القديم كل هذه المناظر

والستائر والنضد والأثاث وكل هذه تحد من خيال الشعراء وتحصرهم فى جو من الواقعية ، وتقربهم من الحياة العادية . ومن هنا جاءت غلبة النثر على المسرحيات وبالتبعية جاءت غلبة الملهاة على المأساة ، وأصبح بعض النقاد يعتقدون أنه من العبث والغفلة أن يقف الممثلون ليتحاوروا شعرا فى جو ملىء بالمادية الواقعية . ولم يخل النقد المصرى نفسه من الإشارة لهذه الناحية فقد هاجم الدكتور طه حسين فى مقدمة مسرحية « غروب الأندلس » التى كتبها الشاعر عزيز أباظه . هاجم فكرة المسرحيه الشعرية ورأى أنها لم تعد تلائم حياة العصر الذى نعيش فيه .

وليس معنى هذا أن العالم اليوم قد خلا من المسرحية الشعرية ، أو أن الشعر اليوم لم يعد صالحا للسرح ، فما يزال فى الآداب الأخرى مسرحيات حتى اليوم تكتب بالشعر ، وما يزال نقاد الأدب والمسرح يدافعون عن المسرحية الشعرية ويرون أن هذا اللون من ألوان الأدب هو أغزرها تعبيرا عن حياة الإنسان وأقدرها على كشف الحجب عن حقائق النفس. فنى الأدب الإنجليزى يكتب الناقد والشاعر T.S. Eliot مسرحياته بالشعر ، ولقد كتب فصلا ممتعا فيما كتب من فصول فى النقد عن الشعر والمسرحية Poetry and Drama . عالج فيه المشكلة وناقش الموضوع من نواحيه المختلفة فتحدث عن المزايا التى يستطيع الشعر المسرحى أن يمنحها للمشاهد ولا يقوى النثر المسرحى أن يمنحها وبدأ بقوله : «إذا كان الشعر فى المسرحية مجرد زينة أو زخرف أو كان لمجرد إمتاع أصحاب الذوق الأدبى وإعطائهم فرصة أخرى غير فرصة مشاهدة المسرحية ألا وهى فرصة الاستماع إلى الشعر فإن الشعر فى هذه الحالة يكون عاملا طاغيا زائدا عن حاجته، إذ لابد أن يثبت الشعر أنه قادر على أن يكيف نفسه للمسرح ، وأن يكون أداة

مرنة للتعبير عن حاجاته ، لا مجرد نغم جميل مصبوب فى قالب مسرحى ، وإذا لم يتحقق هذا فيتحتم على المسرحية أن تكتب نثرا مادام النثر يكفيها حاجتها فى التعبير الدرامى . ومن هنا فقد وجب على النظـارة أن يكونوا على وعى تام بأحداث القصة وأفعالها لأن الذى يثير عواطفنا ويحرك انتباهنا إنما هى القوة الدرامية الناشئة من مواقف شخصيات القصة وأحداثها المسرحية .

وسواء أكان الشعر أم النثر وسيلتنا فى الكتابة إلى المسرح فإن كلا منهما لا بد وأن يكون وسيلة لغاية ، والفرق بينهما من هذه الناحية ليس خطيرا كما نتصور . فإن النثر الذى تنطق به مسرحياتنا التى قدمها أدباؤنا إلى المسرح فى أيامنا الأخيرة نثر بعيد إلى حد كبير عن مفردات وتراكيب وموسيقى اللغة اليومية العادية ، فهو من هذه الناحية كالشعر يكتب ثم تراجع كتابته . فإذا نحن أدخلنا فى اعتبارنا لغة التخاطب اليومية التى هى أساس التفاهم فى حياتنا العادية فإن ، النثر بالقياس إلى لغة التخاطب هذه سيبدو متكلفا مصطنعا شأنه فى ذلك شأن الشعر . ومادمنا نصطنع فى كتاباتنا الشعرية والنثرية لغة أخرى غير لغة الناس الدارجة ، فإن الشعر لن يبدو أكثر غرابة من النثر .

وليس معنى هذا أن المستمع إلى مسرحية شعرية أو نثرية سيجد نفسه أمام لغة مختلفة تماما عن اللغة التى يتحدثها . فلو صح هذا لكان هذا النثر أو هذا الشعر حاجزا يحجب عنا صور الشخصيات فى المسرحية . إنما يستطيع ذو البصيرة المدركة من النظارة أن يحس أن النثر الفنى والشعر أغنى وأكثر دلالة وعمقا فى التعبير من لغته العادية على الرغم من أن التأثير النـاشىء من اسلوب المسرحية وموسيقاها اللغوية سواء أكانت المسرحية شعرا أم نثرا إنما هو تأثير غير مقصود لذاته ، أو قل هو تأثير لا شعورى يتسرب إلى نفوسنا بطريق غير مباشر نحسه مع ما نحس من أثر شخصيات المسرحية وأحداثها .

ثم يستطرد T.S. Eliot ليحدد الفكرة التى يهـــدف إليها من كتابة مقاله أو التى يدعو إليها جاهدا وهى طموحه فى أن يصل الشعر إلى شكل أو وضع يتاح له فيه أن يعبر عن كل شىء يطلب منه التعبير عنـه . وهو لهـذا يدعو إلى الإقلال من استعمال النثر فى المسرح نظراً للصعـوبات التى تعترض سبيل الشعر المسرحى هـذه الأيام حتى يتاح للشعر أن يبسط ويمـرن ويصبـح وسيلة يسيرة سهلة على المؤلفين للمسرح، وحتى تعتاد عليه أذن المستمع والمشاهد بحيث تنسى أنها تستمع إلى شعر ، بل أنه ليذهب إلى أبعد من هذا حين يعتقد أن فى الفن المسرحى من المواقف الدرامية المركزة ما لا يستطاع التعبير عنه إلا بالشعر. بل إن الشعر عندئذ سيكون اللغة الوحيدة التى يتحتم على العواطف الإنسانية أن تختـــارها لتفصح بها عن نفسها . ولـكى يدلل الكاتب على صحة دعواه التى تتمسك بوجوب الاحتفاظ بالشعر للمسرح يوجه نظر القراء إلى افتتـاحية هاملت حيث يلاحظ النظارة فى المشهد الأول منها قدرة الشاعر على تغيير أسلوبه والانتقـال فيـه إلى أكثر من نغم ، فليس فى هذا المشهد سطر واحد من الشعر إلا وقد أضاف معنى دراميا جـديدا ، وليس يتـكون الاثنان والعشرون سطرا الأولى إلا من أبسط الـكلمات المنتزعة من أقرب التعابير وأكثرها ألفة والتصاقا بحياتنا ، إن شكسبير قد أضاع عمرا طويلا فى المسرح قبل أن يستطيع كتابة الاثنين والعشرين سطرا هذه ، وليس يستطيع شاعر أن يمتلك هذه القدرة إلا بعد أن يكون قد أحـرز تلك القدرة على كتابة الشعر فى بساطة كهذه التى نراها فى افتتاحية هاملت فأنت أمامها لست مأخوذا بجـمال شعرها وإنما أنت مأخـوذ بالجو النفسى الذى تخلقه كلمات هذا الشعر . وعلى الرغم من أن للشعر فى نفوسنا أثرا يختلف عن أثر النثر فإننا فى هذه اللحظة من المسرحية لا نعى إلا أننا فى ليلة يسقط فيها الجليد ، وأن حرساً من الجنود يحرسون أعلى القلعة ، وأن نذر الشر تنبئنا بوقوع حدث مشئوم.

ثم يمضى الكاتب فى تحليل هذا الجزء من شعر هاملت موضحا عبقرية الشعر وقدرته فى إبراز الصور الدرامية ومعانيها الدقيقة .

هذا هو دفاع شاعر إنجليزى معاصر عن المسرحية الشعرية وهو دفاع يقوم على الإيمان بأن الأسلوب الشعرى إذا وفق فى تصوير شخصيات القصة وأحداثها وأجوائها النفسية واستطاع أن يتحد مع العمل المسرحى اتحادا ينتفى فيه الاحساس بكونه كلاما موزونا مقفى ، كان الشعر أعمق الأساليب وأقواها فى التعبير عن المسرح وإذن فنحن نغالى بل ونظلم أنفسنا إذا حاولنا أن نباعد بين الشعر والمسرح أو إذا حاولنا الوقوف أمام شعرائنا نريد أن نثنيهم عن المحاولة. فلشوقى أن يؤلف مسرحياته الشعرية فى أى وقت يشاء ولنا أن نتقبل منه ومن غيره من الشعراء أن يمارسوا كتابتهم المسرحية على أن يكون من واجب النقاد بعد ذلك أن يظلوا أمناء فى رقابتهم للفن ، وأن يمارسوا حقهم فى مشاهدته ومراجعته وتقديره وتحليله ، ولنحاول أن نمارس شيئا من هذا الحق فى تحليلنا لأشهر مسرحيات شوقى : « مجنون ليلى » .

مجنون ليلى لشوقى

مجنون ليلى شخصية إسلامية من شخصيات القرن الأول للهجرة ، وشاعر من شعراء البادية فى تلك الحقبة من التاريخ التى ازدهر فيها الغزل العذرى على يد شعراء وقفوا حياتهم على حب واحد يتغنون به فى عفة ، ويصدرون فيه عن عاطفة حارة وحرمان متصل ، حرمان أشبه ما يكون بهذا الحرمان الإرادى الذى تعمل الإرادة على تغذيته من وقت لآخر ، حتى لتكاد الأحداث تخيل للقارىء أنها هى التى تقـوى من هذا الحرمان أو تزيد من اشتعاله أن تكون أحداثا يشترك فى خلقها الشخص المحروم ذاته بما يضعه فى طريقه من عوائق ، أو قل بما يكون قد ترسب فى أعماق ذاته من رواسب تمنعه من أن يكون حرا فى الاتصال بمن يحب .

ومع ذلك فقد صورت كتب التاريخ والأخبار قصة المجنون بحيث جعلته ضحية الصراع الذى ينشأ بين الحب وبين التقاليد . والتقاليد هنا هى التقاليد العربية القديمة التى كانت تحول بين الشاعر وحبيبته إذا هو شبب بها ، أو تحدث باسمها فى شعر يروى وينتشر ، أو اذا هو صور فى هذا الشعر ما يمكن أن يكون سبة وعارا بالقياس إلى العربى البدوى فى تلك الحقبة من التاريخ .

هذا الصراع هو الذى اتخذه شوقى أساسا لمأساته فى مسرحيته « مجنون ليلى » غير ملتفت كثيرا إلى ما كان يحسن الالتفات إليه من وجود عوامل نفسية أخرى يمكن أن تدعم الصراع وتقويه . فقـد كان من الممكن لمثل هاتين الشخصيتين اللتين اعتمد عليهما شوقى : شخصية المجنون وشخصية ليلى . قد كان من الممكن لشخصيتين من هذا النوع أن تصورا ، بملامحها النفسية وتكوينهما البيئى والاجتماعى ، فى نظر كاتب المسرحية ، نموذجين من النماذج البشرية التى تشتمل على خصائص عامة تصلح أن تميزهما بطابع معين ،

وتجعلهما يمثلان طائفة خاصة من البشر ، لها نفس الصفات وبها من رواسب البيئة والتربية والمزاج والتقاليد ما يفرد هذه النماذج ، ويجعلها تتسم بملامح نفسية خاصة . وفى هذه الحالة أى فى حالة ما يتجه كاتب المسرحية هذا الاتجاه لن يكون الصراع صراعا بين عاطفة حب وتقاليد بيئة فحسب بقدر ما يكون صراعا بين حب طابع معين من الناس وبين التقاليد ، طابع يمثل نموذجا خاصا أو قطاعا خاصا من قطاعات النفوس البشرية التى تصطرع وتتفاعل مع تقاليد مجتمع معين ومفاهيم هذا المجتمع .

لم يلتفت شوقى إلى هذا الصراع النفسى الذى يكشف فى النهاية عن نموذج بشرى ، ولم يعن باستبطان نفس هذا الكائن البشرى المتميز بقسمات وملامح ثابتة بقدر ما اعتمد على صراع مباشر معتمد على أحداث القصة ومواقفها التى اقتبسها من القصة القديمة التى رواها صاحب الأغانى وغيره عن مجنون بنى عامر .

على الرغم من أن هذه الأحداث التى ترويها كتب التاريخ والأخبار يمكن أن تحمل فى طياتها صورة حية عن شخصية إنسانية لها طابعها الذاتى والنفسى ، وعلى الرغم من أن مثل هذه الأحداث كانت تصلح فى يد الفنان أساسا لدراسة حية ملهمه للشخصية الإنسانية فقد آثر شوقى أن يكون ما يأخذه أو يختاره من هذه الأحداث أساسا لتصوير الصراع المباشر بين حب قيس وبين ما يعوقه من تقاليد صارمة أكثر من أن يكون أساسا للتوغل فى أعماق هذه النفس وكشف النقاب عما يصطرع فيها من نزعات ، وما يصطدم فيها من متناقضات . وعلى الأخص إذا أخذنا فى اعتبارنا أن هذه الشخصية التى يعالجها شوقى قد اتسمت بالجنون ، وأنه هو شخصيا قد أصر على الاحتفاظ بهذه الصفة وأنه اقتبسها أيضا فيما اقتبس من أحداث وأسماء . وكأننا يعرف .

أن قيسا قد سمى فى كتب الأخبار بالمجنون فهو « مجنون بنى عامر » أو مجنون ليلى » .

أفليست هذه الشخصية التى ينتهى بها الحال إلى الجنون جديرة بأن توجه ذهن الكاتب أو الشاعر إلى موضوع هذا الجنون ؟ أو ليس من الطبيعى عندما يكون الجنون نتيجة الصراع فى نفس الشخصية أن يقدم ذلك لكاتب المسرحية سببا معقولا لدراسة هذه الشخصية الإنسانية بحيث يعطينا مفهومه لهذا الجانب جانب الجنون ، وبحيث تتضح لنا العوامل التى تآلفت عناصرها وتآزرت حتى اضطرت هذا الرجل إلى الجنون ، وحتى لم يعد أمام هذه الشخصية من سبيل إلى تلافى ما حدث ؟ وعندئذ وفى هذه الحالة ألسنا نكون أكثر اقتناعا عندما نذهب لمشاهدة المسرحية فنرى أمامنا على المسرح كيف سلك هذا الجنون سبيله إلى هذه الشخصية وكيف أصبح ضرورة لا مفر منها ، ضرورة انهزم أمامها البطل ولم يعد ثمة وسيلة لاجتناب حتمية هذه الضرورة ؟ ألا يكون مثل هذا التحليل أقرب إلى طبائع الأشياء وأكثر صلة بموضوع المأساة . ويكون شوقى فى هذه الحالة قد عالج موضوعه على نحو ما كان يعالج شعراء المأساة موضوعاتهم عندما كانوا يضعون أمامنا الضرورة التى لا مفر منها ولا مهرب والتى كانت تبرز ضعف الإنسان وعجزه ومأساته أبلغ تصوير ، أو قل عندما يرسمون لنا شخوصا من الحياة ترتسم على سلوكها وتفكيرها سمات خاصة ، ويوجهون أضواءهم على منحنيات هذه النفس حتى تبرز كأوضح ما تكون على نحو ما كان يفعل شيكسبير بشخوص مسرحياته ؟

ومع ذلك فهل ترانا قد أسرفنا فى المبالغة أو الحماس فتوقعنا من الشاعر أكثر مما ينبغى ، أو ترانا قد اندفعنا أكثر من اللازم عندما فاجأنا

القارىء بهذه المقدمة قبل أن نعرض عليه تفصيل القصة ، وقبل أن نحلل له فصولها وشخوصها وقبل أن نستخلص منها ما نستخلص من النتائج وقد يرى القارىء فيها غير ما نرى، وقد يستوقفنا محتدا ،ويوجه إلينا اتهاما خطيرا مؤداه أننا نفرض على الشاعر موضوعا بعينه ، ونحدد له الطريق . ونرسم له المعالم والمناهج وأن ذلك ليس من حقنا ، ولا من حق أحد من قرائه ونقاده . فالشاعر حر فى أن يتخذ لنفسه الطريق . وله الحق كل الحق فى أن يعالج الشخصيه الإنسانية التى أمامه بما يراه هو مناسبا لا بما نراه نحن .

هذا الاعتراض من القارىء قد يكون سليما لا غبار عليه لو أننا ظفرنا من طريقة شوقى أو منهجه أو أسلوبه فى الدراسة والاختيار بما يقنع القارىء . عندئذ يكون ما اختاره الكاتب من أسلوب أو طريقة ، وما حدده لنفسه من من زوايا شيئا سليما لا غبار عليه ما دامت هذه الحدود قد انتهت بالكاتب إلى العمل الفنى الذى يرضى عنه الجمهور ويقتنع به اقتناعا عليما تدعمه القيم الفنية والمسرحية .

ولكن ذلك للأسف لم يحدث بالقياس إلى مجنون ليلى فنحن لم نظفر ، كما لم يظفر كثيرون ممن درسوا هذه المسرحية ، بالعمل الفنى المتكامل . ومن ثم فأنت ترى أن لنا ما يبرر احتجاجا على المؤلف أو قل ما يبرر هذه المقدمة التى توقعنا فيها أشياء لم نرها فى المسرحية وكنا نتمنى أن نجدها ، وعلى الأخص عندما نرى المؤلف قد اختار هذه الشخصية بذاتها وجمع لها من الأحداث هذا القدر دون سواه ، ووجهنا هذه الوجهة دون غيرها واختار لمأساته هذا العنوان دون غيره ألا وهو « مجنون ليلى » .

هذه كلها أسباب جعلتنا نسرع بالإفاضة عن التأثير النفسى الذى تركته فى نفوسنا هذه المسرحية عقب قراءتها مباشرة .

والآن وقبل أن نعرض عليك تحليلا لفصول المسرحية ، ونسير بك فى ثناياها

خطوة خطوة ، يحدز بنا أن نلم إلمامة سريعة بمصادر الأحداث التى جعلها شوقى أساسا لمسرحيته .

مصادر القصة وأحداثها :

روت المسرحية فيما روت من أحداث أن قيسا قد عشق ليلى صغيرا ، وأنهما كانا يعيشان جارين ، وأنهما رعيا إبل قومهما معا وأنهما تلاقيا وهما بعد طفلان يلعبان بالحصى ويخطان فى الرمال .

وفى ذلك يقول صاحب الأغانى عن أبى عمرو الشيبانى وأبى عبيدة :

« كان المجنون يهوى ليلى بنت مهدى بن سعد بن ربيعة بن الحريش بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة وتكنى أم مالك ، وهما حينئذ صبيان فعلق كل واحد منهما بصاحبه وهما يرعيان مواشى أهلهما ، فلم يزالا كذلك حتى كبرا فحجبت عنه . قال : ويدل على ذلك قوله :

تعلقت ليـــلى وهى ذات ذوابة
ولم يبـــد للأتراب من ثديها حجم
صغـــيرين نرعى البهم ياليت أننـــا
إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهم(١)

ولقد أشار شوقى فى قوله على لسان ليلى :

وأبان عن بدء العلاقة بين قيس وليلى فى أبياته المشهورة التى يناجى فيها قيس صباه موجها خطابه إلى جبل التوباد . ذكرت هذه المناجاة أن العلاقة بين ليلى وقيس كانت علاقة قديمة منذ كانا طفلين يلعبان بالرمال ويبنيان الربوع بالحصى إذ يقول :

(١) الاغانى جـ ١ .

جبل التوباد حياك الحيا .·. وسقى الله صبانا ورعى
فيك ناغينا الهوى فى مهده .·. ورضعناه فكنت المرضعا
وحدونا الشمس فى مغربها .·. وبكرنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمنا .·. ورعينا غنم الأهل معا
هذه الربوة كانت ملعبا .·. لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعا .·. وانثنينا فمحونا الأربعا

ثم يعتمد شوقى فى تصوير اللقاء الأول بين ليلى وقيس فى المشهد الثانى من الفصل الأول من مسرحيته على قصة النار التى ترويها الأغانى فتقول عندما سأل أحد الناس قيسا عن أعجب شىء أصابه فى وجده بليلى فقال :

« فأتيتهم ليلة أطلب نارا . وأنا متلفع ببرد لى ، فأخرجت لى نارا فى عطبه فأعطيتها ووقفنا نتحدث ، فلما احترقت العطبة خرقت من بردى خرقة وجعلت النار فيها ، فكلما احترقت حرقت أخرى ، وأذكيت بها النار حتى لم يبق على من البرد إلا ما وارى عورتى ، وما أعقل ما أصنع » (١)

وإذا انتقلنا إلى قصة الحج التى رواها شوقى عن قيس فسنرى أنها كذلك قديمة ، فقد قال الحى لأبيه: « أحجج به إلى مكة ، وادع الله عز وجل له ، ومره أن يتعلق بأستار الكعبة ، فيسأل الله أن يعافيه مما به ويبغضها إليه ، فلعل الله أن يخلصه من هذا البلاء ، فحج به أبوه ، فلما صاروا بمنى سمع صائحا فى الليل يصيح : ياليلى ، فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت وسقط مغشيا عليه ، فلم يزل كذلك حتى أصبح ثم أفاق حائل اللون ذاهلا ، فأنشأ يقول :

عرضت على قلبى العزاء فقال لى .·. من الآن فايأس لا أعزك من صبر
إذا بان من تهوى ، وأصبح نائيا .·. فلا شىء أجدى من حلولك فى القبر

(١) المرجع السابق .

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى .·. فهيج أطراب الفؤاد وما يدرى
دعا باسم ليلى غيرها فكأنما .·. أطار بليلى طائرا كان فى صدرى
دعا باسم ليلى ضلل الله سعيه .·. وليلى بأرض عنه نازحة قفر

وواضح أن هذه القصة هى التى أوحت لشوقى بأبياته الغنائية المشهورة التى يقول فيها :

ليلى ، مناد دعا ليلى فخف له .·. نشوان فى جنبات الصدر عربيد
ليلى ، أنظرى البيد هل مادت بأهلها .·. وهل ترنم فى المزمار داود
ليلى ، نداء بليلى رن فى أذنى .·. سحر لعمرى له فى السمع ترديد
ليلى تردد فى سمعى وفى خلدى .·. كما تردد فى الأيك الأغاريد
هل المنادون أهلوها وأخوانها .·. أم المنادون عشاق معاميد

إلى آخر هذه الأبيات التى دفعتنا قيثارة شوقى فخرجت تبعث هذا النغم الممتع الذى تراه قد فاق شعر المجنون إحساسا وموسيقى .

ثم خذ بعد ذلك قصة المجنون مع عمر بن عبد الرحمن بن عوف عندما التقى الأخير بقيس وهو فى حالة من الذهول والوجد ، يمشى عريان فى الصحراء يلعب بالتراب . فيأمر ابن عوف بإلقاء ثوب على قيس ، ثم يسأل عن أمره فيقصون عليه قصته فتأخذه الشفقة به ، ويأخذ فى ملاطفته ومداعبته ثم يقترح عليه أن ينطلق معه حتى يقدم على أهل ليلى فيخطبها عليه . ويذهب معه المجنون كأصح أصحابه وقد راحت عنه نوبته وانقشع عنه ذهوله ، حدث أن بلغ ذلك رهط ليلى فتلقوه فى السلاح وقالوا له : « يا ابن مساحق ، لا والله لا يدخل المجنون منازلنا أبدا أو يموت ، فقد أهدر لنا السلطان دمه ، فأقبل بهم وأدبر[1] ،

(١) يريد أنه بذل الجهد فى اقناعهم أن يدخلوه معه وقلبهم على جميع الوجوه فلم يجده شيئا .

فأبوا ، فلما رأى ذلك قال للمجنون : انصرف ، فقال له المجنـــون : والله ما وفيت لى بالعهد ، قال له : انصرافك بعد أن آيسني القوم من اجابتك أصلح من سفك الدماء ، فقال المجنون :

أياويح من أمسى تخلس [1] عقله .·. فأصبح مـذهوبا به كل مذهب
خليا من الخلاف إلا معـذراً .·. يضاحكنى من كان يهوى تجنبى

وشبيه بهذا الموقف الأخير ما ستراه فى بداية الفصل الثالث من مسرحية شوقى عندما يواجه قيس وابن عوف بثورة من الحى ينقسم فيها القوم ويقوم فيهم منازل خطيبا ليحاول التأثير على الجمهور واجتدابه إلى جانبه ويستقبل قيس كل ذلك مذهولا كعادته فيقول :

أرى حى ليلى فى السلاح ولا أرى .·. سلاحا كهجر العامرية ماضيـــا
دمى اليوم مهدور لليلى وأهلهــا .·. فداء لليـــلى مهدرات دمائيـــا
لى الله ! ماذا منك ياليل طاف بى .·. وماذلك الساقى وماذا سقـاينـا
دعونى وما عنـدى لليـلى أقـــوله .·. لليـــلى واستثنى الذى عندها ليـا

وهكذا نرى أن قصة إهدار دمه ، وثورة الحى عليه قد استفاد منهـا شوقى فى اعطاء صورة الصراع المادى الذى يوشك أن يكون قتالا بالأيدى واشتباكا بالسلاح بين حيين من أحياء البادية . ويحاول شوقى عن هـذا الطريق كما سنرى أن يترجم الصراع الذى نشأ فى نفس ليلى بين حبهـا لقيس وحرصها على التقاليد إلى صراع مادى تشتبك فيه السيوف ويتقاتل القوم حتى يحقق ما يهدف إليه من تجسيد الصراع .

وعلى أن شوقى لم يكتف بما أسلفنا من أحداث قديمة لتكون له بمثابة الواقع

---

(١) تخلس : ساب .

التى يعتمد عليها فى تكوين قصته ، ولكنه أيضاً لجأ إلى قصة زواج ليلى من ورد يقول صاحب الأغانى :

« لما شهر أمر المجنون وليلى وتناشد الناس شعره فيها ، خطبهـا وبذل لها خمسين ناقة حمراء ، وخطبها ورد بن محمد العقيلى وبـذل لها عشرا من الإبل وراعيها ، فقال أهلها : نحن مخيروها بينكما ، فمن اختارت تزوجته ، ودخلوا إليها فقالوا : والله لئن تختارى وردا لنمثلن بك ، فقال المجنون :

ألا ياليـل إن ملكت فينـا .·. خيارى فانظـرى لمن الخيار
ولا تستبـدلى مـنى دنيـا .·. ولا برما إذ حـب القتـار [1]
يهـرول فى الصغـير إذا رآه .·. وتعجـزه ملمات كبـار
فمثـل تأيم منـه نـكاح .·. ومثـل تمـول منه افتقـار [2]

وروت الأخبار كذلك أن قيسا مر بزوج ليلى وهو جالس يصطلى فى يوم شات ، وقد أتى ابن عم له فى حى المجنون لحاجة ، فتوقف عليه ثم أنشأ يقول :

بربك هـل ضممت إليـك ليـلى .·. قبيـل الصبـح أو قبلت فاهـا
وهـل رفت عليـك قرون ليـلى .·. رفيف الأقحـوانة فى نداهـا

وهكذا لو أنت تتبعت أخبار قيس أو مجنون بنى عامر فى الأغانى فسترى أن شوقى قد استقى من هذه الأخبار القدر الكافى الذى رأى أنه يكفيه لتصوير الأحداث وإبراز الصراع الذى كان يهدف إلى إبرازه . ونحن لا نأخذ على شوقى أنه اعتمد على ما قرأ من أخبار المجنون ، ولا نلومـه على أن يقتبس ما يشاء من الماضى . فللشاعر الحق أن يختار من أحداث التاريخ ما يشاء موضوعا لمسرحياته ذلك لأننا نقدر أنه مهما استمار من وقائع التاريخ وشخوصه فإن البون سيظل

---

(١) البرم : اللئيم ، والقتار ريح اللحم المشوى

(٢) الأيم : المرأة التى تفقد زوجها .

شاسعا دائما بين الوثيقة التاريخية وبين الأثر الفنى ، وأن موهبة الفنان هى فى الارتفاع بالواقع إلى مستوى الفن عن طريق قدراة الشاعر الفنية التى تستطيع أن تضع كل هذه الأحداث فى شبكة متكاملة متماسكة، وأن تبعث فيها الحياة وتجعل من مضمونها مغزى عاما يعطيك مفهوم الشاعر للحياة ، وللشخوص التى يرسمها ويبعثها من الماضى متقمصة هذا المفهوم ومشخصة لهذه المعانى الجديدة التى يريدها الشاعر . فالأمير الدانمركى هاملت أمير قديم ولكنه فى التاريخ شىء وعند شيكسبير شىء آخر . قد تكون القصة بأحداثها ووقائعها قديمة ولكن العبرة ليست فى أحداث القصة بل بما ينفث فيها الشاعر أو القصاص من روح، وبما يخلق فيها من شخوص . ولقد عرفت من قبل أساطير اليونان القديمة كانت موضوعا لدراسة عشرات المؤلفين والشعراء عبر العصور والقرون . لم يعترض أحد على أن يشترك الشعراء فى تناول أسطورة واحدة كأسطورة أوديب التى مر الحديث عنها ذلك أن الموضوع فى الشعر لا يزن عند النقد الأدبى جناح بعوضة ، أما الذى يزن كل شىء عند الناقد الأدبى هو ما يراه على الأثر الفنى من ملامح جديدة ، وما يستنبطه فيه من مشاعر ومفاهيم تختلف عن مفاهيم غيره باعتباره ذاتا منفردة لا يمكن أن تتشابه مع غيرها ولا أن تكون نسخة مكرره من ذات أخرى ، لأننا لسنا قوالب طوب .

ومن ثم فنحن عندما نحكم على نجاح شوقى أو فشله فى مجنون ليلى فلن يكون حكمنا قائما على موضوع المسرحية وعلى ما اختاره من وقائع هذه المسرحية . بل على طريقة تناوله لوقائع مسرحيته ولشخوص هذه المسرحية . وبعد فكيف عرض شوقى لهذه الوقائع التى اقتبسها من القديم ؟ وما هى خطوطه الجديدة التى يريدنا أن نقف عندها لنتبين قسمات هذا الكائن الأدبى أو قل هذا الأثر الفنى:

عرض وتحليل :

يرتفع الستار فى الفصل الأول فيظهر حى ليلى وخيام بنى عامر ، وأمام الخيام فتيات وفتيان من الحى يسمرون ثم تدخل ليلى ومعها ابن ذريح فتقدمه للسامرين من أبناء الحى . فيحتفى به الحاضرون ، ثم تنشأ مناقشة عن أخبار يثرب وكيف تختلف أخبار البادية وحياتها عن أخبار الحضر وحياتها ، ثم ينتقل الحديث إلى قيس ، ويظهر لك أن ابن ذريح مهتم بأمر قيس فتبدى ليلى الحديث عناية وتعرض على ابن ذريح حقيقة مشكلتها فهى تحبه ولكنها لا تستطيع أن تتزوج به لأنها بين أمرين كلاهما مر :

أنا بين اثنتين كلتاهما النار .'. فلا تلحنى ولكن أعنى
بين حرصى على قداسة عرضى .'. واحتفاظى بمن أحب وضنى
صنت منذ الحداثة الحب جهدى .'. وهو مستهتر الهوى لم يصنى
قد تغنى بليلة الغيل ، ماذا .'. كان بالغيل بين قيس وبينى
كل ما بيننا سلام ورد .'. بين عين من الرفاق وأذن
وتبسمت فى الطريق إليه .'. ومضى شأنه وسرت لشأنى

ثم يأتى المشهد الثانى الذى يدور حول قصة النار ، وزيارة قيس لخيام ليلى ملتمسا الأسباب ، ومتخذا من النار وسيلة وعذرا للقائها تحت جنح الليل . وفى هذا المشهد يظهر قيس وليلى يتناجيان ، ويغمى على قيس عندما يحترق كمه وهو غير آبه لما كان فيه من نجوى . ويقبل المهدى أبو ليلى فتزيد المشكلة وضوحا فى أذهان المشاهدين وذلك عندما يرون سلوك المهدى نحو قيس ، فهو مشفق عليه محب له ولشعره ولكنه مع ذلك يحذره من أن يعود إلى بيته أو يعاود التحدث فى شأن ليلى أو يردد ذلك فى شعر يرويه الناس فى البادية .

وهذا الفصل يعتبر تمهيدا ناجحا ، فقد قدم للمشكلة وحاول أن يعطى

شيئا من الأساس الذى سينبنى عليه الصراع ، كما استطاع أن يقدم لنا الشخصيات الرئيسية ، وقد سار فيه الحوار مع الحركة سيرا يجعل الجمهور يلمس الأزمة ويتعقبها فى اهتمام ، ولم يطل شوقى فى هذا التمهيد وإنما اختصر الطريق وكان مباشرا فى عرض المشكلة . وقد نجح شوقى فى استغلال قصة النار فى ابراز عواطف الحب المتأججة فى صدر قيس كما استطاع حواره مع ليلى فى المناجاة أن يكون قويا ومناسبا للموقف، وقادرا على إعطاء هذا الجو الذى نعرفه للحب العذرى العفيف فى البادية فى ذلك الزمن دون الإخلال بمقتضيات المسرح فهو حوار مباشر سريع قادر على الإيحاء بالشعر القريب من لغة الحياة .

ليـــلى

قيس

قيس

ليـــلى بجـانبى .·. كل شىء إذن حضر

ليـــلى

جمعتنـــا فأحسنت .·. ســاعة تفضل العمر

قيس

أتجـــدين ؟

ليـــلى

ما فـتؤا .·. ذى حديد ولا حجر

لك قلب فسله يا .·. قيس ينبئك بالخبر

قد تحملت فى الهوى .·. فوق ما يحمل البشر

قيس

لست ليـلاى دراريا .·. كيف أشكو وأنفجر

أشرح الشوق كله .·. أم من الشوق اختصر

ليلى

نبنى قيس ما الذى .·. لك فى البيد من وطر ؟

لك فيها قصائد .·. جاوزتها إلى الحضر

كل شىء لقيته .·. صفت فى جيده الدرر

أترى قد سلوتنا .·. وعشقت المها الأخر ؟

قيس

غرت ليلى من المها .·. والمها منك لم تغر

حبب البيد أنها .·. بك مصبوغة الصور

لست كالغيد لا ولا .·. قمر البيد كالقمر

ليلى (وقد رأت النار تكاد تصل إلى كم قيس)

ويح عينى ما أرى

قيس ؟

قيس

ليلى

ليلى (مشفقة)

خذ الحذر !

قيس (غير آبه إلا لما كان فيه من نجوى)

رب فجر سألته .·. هل تنفست فى السحر

ورياح حسبتها .·. جررت ذيلك العطر

وغزال جفونه .·. سرقت عينك الحور

ليلى

اطرح النار يافتى .·. أنت غاد على خطر
لهب النار قيس فى .·. كفك الأيمن انتشر

قيس (مستوراً بعد أن رمى النار من يده)

وذئاب أرق يا .·. ليل من أهلك الغير
أنست بى ومرغت .·. فى يدى الناب والظفر

ليلى

ويح قيس تحرقت .·. راحتاه وما شعر

قيس

أنت أججت فى الحشى .·. لاعج الشوق فاستعر
ثم تخشين جمرة .·. تأكل الجلد والشعر

(يترنح قيس فى موقفه وتظهر عليه بوادر الإغماء)

فأنت ترى أن الحوار الذى جرى فى المناجاة السابقة بين قيس وليلى حوار حافظ على نظام الشعر العربى فى أوزانه وقوافيه ، ولكنه مع ذلك استطاع أن يقترب من لغة الحياة اقترابا يجعلك لا تحس بالوزن والقافية ، ولا نظام القصيدة العربية . بل هو قادر على أن يجعلك تندمج وتنسى أنك تستمع إلى شعر يخضع لقالب خاص ، وقد نشأ ذلك فيما نعتقد من قدرة الكاتب على تمثل الموقف فى غير تكلف أو التواء ، كما استطاعت موسيقى شوقى أو قل براعة شوقى فى سيطرته على العنصر الموسيقى فى الشعر وقدرته على استخدامه والتأثير

به ،استطاعت هذه البراعة أن تنسيك هي الأخرى أنك أمام شعر موزون مقفى، على أن نسيانك لهذا الشعر لم يفقده قيمته الفنية التي لابد وأن تعمل عملها وأن تؤدي وظيفتها في المسرحية الشعرية . فعنصر الشعر ، وإن اقترب من لغة الحياة لايجوز له أن ينسى واجبه الأول الذي هو رفع الإحساس إلى مستوى الموسيقى، لأنه عندئذ بمثابة العدسة المكبرة أو المركزة التي تعمل على بلورة الموقف وتركيزه عن طريق التصوير الشعري من ناحية وعن طريق الموسيقى من ناحية أخرى. والشعر المسرحي الجيد هو الذي لا يشعرك أثناء قراءته أو سماعه بهذين العنصرين، وإنما ينساب إليك بتأثيرهما مع الموقف الدرامي انسيابا طبيعيا.

ولسنا نريد أن نزعم بأن الحوار الشعري عند شوقي في هذه المسرحية كان كله بهذا المستوى، فالحديث عن الحوار في المسرحية الشعرية موضوع جدير بأن نفرد له بحثا مفصلا وهو عند شوقي كذلك جدير بالدراسة والاهتمام ، ولكننا مع اعترافنا بما في حوار شوقي الشعري من نقص ترجع أهم أسبابه إلى اعتماده على عنصر القصيدة في التأثير أكثر من اعتماده على انسياب الشعر واندماجه مع المواقف الدرامية وانبثاق الأثر من كليهما معا ، نقول مع اعترافنا بهذا العيب فإننا نريد أن نسجل هنا أن شوقي قد استطاع في بعض مواقف مسرحيته أن ينجح في التوفيق بين الحوار وبين المواقف التي يعبر عنها هذا الحوار . ونجاحه هذا ناشيء ، على رغم خبراته المسرحية المحدودة من إحساسه باللغة وبراعته في السيطرة على العنصر الموسيقي فيها . وليس أدل على ذلك من أن جميع من حاولوا علاج مشكلة الحوار الشعري في المسرحية ،والذين مايزالون يبحثون عن خير الأساليب وأصلحها للشعر المسرحي قد استفادوا من تجربة شوقي بل وسوف يستفيدون أشياء

وننتقل إلى الفصل الثاني من المسرحية فنرى شوقي منذ البداية يلجأ إلى عنصر الغناء محاولا أن يجد فيه وسيلة من وسائل التعبير التي قد تغنيه عن الإطالة

أوقد توفر عليه استطرادا هو فى غنى عنه وعلى الأخص فى المجال المسرحى الذى يحتاج إلى تركيز ، فظن أنه بهذه المقطوعات الغنائية التى يطالعنا بها فى بداية هذا الفصل ، ظن أنه قد يستطيع أن يعطينا عن طريق الرمز بالغناء مايوفرعليه الإطالة فى العرض ويقصر الطريق إلى المشكلة الرئيسية .

وهذه الوسيلة كان من الممكن قبولها لو لم تزدحم هذه الأناشيد ازدحاما يجعلنا نتنبه إلى وجودها ، ونشعر بالشاعروكأنه قدتكلف الاعتماد عليها،وآثر التمهيد بالغناء لأنه أيسر عليه وأقرب منالا من الحوار العادى .

فترى فى النشيدين الأولين جماعتين من الأطفال ، واحدة منها تمدح قيسا وتشيد بشعره ، والأخرى تذمه وتحتقر مسلكه . يريد شوقى أن يوضح بذلك موقفين متناقضين لعرب البادية، أحدهما ناقم على قيس يطالب بإهداردمه لأنه شهر بليلى وانتهك الحرمات بما أشاع من قصص عن ليلى فى الفلوات . والآخر يشيد بقيس وبليلى ، ويسمى الأول هزار الربوات ، والثانية أعف الفتيات .

ونحن نعرف السبب الذى دعا شوقى إلى هذه الوسيلة ، إنه يريد أن يعطيك رأى الجماعتين ممثلا أو مجسدا على المسرح . وكان من الممكن قبول هذا لولا أن الكاتب لم يلبث إلا قليلا حتى فاجأنا بغناء ثالث ورابع تنشدهما قافلتان تسيران فى الصحراء ، وتردد الأولى هذا الغناء الدينى السياسى الذى ينشده الحادى فى قافلة متجهة إلى يثرب، وتتغنى بالحسين بن على ذاكرة فضله داعية له ولأنصاره. وتردد الأخرى نشيدا آخر يتغنى بحب ليلى ، ويذكر ما بينها وبين قيس ثم يرد اسم ليلى فى النشيد فيصحو قيس من إغماءته على صوت هذا الحادى يغنى بليلاه . ثم يقابل ابن عوف ويسأله قيس أن يتوسط له لدى ليلى فيقبل ابن عوف.

وعندنا أن هذا الغناء الكثير فى بداية هذا الفصل أقرب ما يكون إلى الحشو ، ونحن لا نرفض الغناء فى المسرحية الشعرية ، وإنما نرفض ألا يكون متصلا اتصالا مباشرا بجوهر الحدث ، وألا يكون بهذا الزحام الذى رأيناه فى مطالع هذا الفصل . وإذا أنت فتشت عن مغزى هذا الغناء ، فلن تجد له أى اتصال بالموضوع الأساسى اللهم إلا هذه الصلة الواهية فى أنه استطاع أن يوقظ قيسا من إغمائه عندما سمع هذا الأخير اسم صاحبته تتغنى به هذه القافلة المارة فى الصحراء . وهذه النزعة الغنائية إن لم يكن لها المدلول الحى الأمين صرفت المؤلف عن الموضوع واضعفت من التطور المباشر نحو خط الفعل الرئيسى .

على أننا يجب أن نذكر ، قبل أن نترك هذا الفصل إلى غيره ، أن شوقى قد وفق فى نهايته توفيقه فى نهاية الفصل الأول ـ وذلك بما أشاعه من عناصر الحركة والإثارة عقب مقابلة ابن عوف لقيس ، وما بعثته هذه المقابلة من مفاجأة سارة إلى نفس قيس ظهرت فى عبارات مباشرة ونافذة ، وفى لغة سيطر فيها الموقف على الشعر والغناء .

لا تكتئب ، وتعال ياقيس استرح .·. مما تكابد فى الهوى وتلاقى

قيس

هل أنت آس يا أمير جراحتى .·. أم أنت من سحر الصبابة راقى ؟

ابن عوف

بل من رواتك قيس من زمن مضى .·. لم أخل قيس عليك من إشفاق

قيس

قل للخليفة يا ابن عوف فى غد .·. من ذا أباح له دم العشاق

هدرت حكومته دمى فتحرشت .·. بدم على سيف الجفون مراق

ابن عوف

أرضيتني عند الخليفة شافعا

يا قيس ؟

لا والواحد الخلاق

بل عند ليلى فامض فاشفع لي لدى .·. ليلى وناشد قلبها أشواقي

جئها فذكرها العهود وحفظها .·. واذكر لها عهدي وصف ميثاقي

ليلى إذا هي أقبلت حقنت دمي .·. كرما ، وفكت يا أمير وثاقي

ابن عوف

الآن قيس اذهب فبدل حلة .·. وترد غير ثيابك الأخلاق

فالصبح تدخل حي ليلى قيس في — .·. ركبي وبين بطانتي ورفاقي

قيس إلى زياد

أسمعت ما قال الأمير ؟ زياد ، طر .·. نحو الحمى بجناحي المشتاق

أذهب وسل أمي أعز ملابسي — .·. من كل شامي وكل عراقي

واذكر لها فضل الأمير ، ولم تزل .·. نعم الأمير قلائد الأعناق

(يسير زياد نحو الحي بينما يتمسح قيس بابن عوف كالطفل)

شكرا لصنعك يا أمير · ودمت مقصود الرحاب

عجل أمير ... ...

(ابن عوف ضاحكا) : بل انتظر .·. أنسيت يا قيس الثياب

قيس

من مبلغ أمي الحزينة أن عقلي اليوم ثاب

ومن البشير إليك يا .·. ليلى بقيس في الركاب

اليوم أهلا بالحيا .·. ة ومرحبا بك يا شباب

ثم يأتى الفصل الثالث ، وهو فصل له أهميته لما يرى فيه من أحداث هامة تبرز المشكلة أمام المشاهدين وتعقدها ، ثم تحركها نحو المأساة ففيه من عناصر الإثارة الشيء الكثير ، فقد نجح فى جذب اهتمام المشاهدين، وفى تعليقهم بالأزمة الكبرى ، فعندما يصل ركب ابن عوف ومعه قيس إلى حى بنى عامر يوشك قيس أن يغمى عليه ولكنه يتشجع ويسعى قوم إلى التهجم على قيس ، غير أن المهدى أبا ليلى يتدخل ويصرف القوم عن قيس ، ثم يمتلىء المسرح بهذا الصراع المادى الذى يتمثل فى الخطباء الذين اعتلوا المنابر يريدون الحط من قدر قيس واستباحة دمه ، وينتهى هذا الصراع بأن يكشف منازل وهو غريم قيس فى حب ليلى عن خبيئة نفسه ، وعما يضمره نحو قيس من حقد وغيرة ، فيبارزه زياد خلف المسرح ، ثم يموت بعدها منازل. وينتهى هذا المشهد ليظهر مشهد آخر يحاول فيه ابن عوف أن يؤدى المهمة التى جاء من أجلها ،وأن يحقق لقيس ما وعده به من التوسط له لدى المهدى أو لدى ليلى . ويشرع ابن عوف فى مواجهة المهدى بالأمر ، فيترك المهدى الأمر لليلى فلا تفكر ليلى طويلا فى هـذا الأمر ، بل ترفض وتقبل الزواج من ورد الذى كان قد جاءها خاطبا . وينصرف قيس مخيبا قد اعتراه أو أوشك مس من جنون.

وينتهى الفصل بهذا الصراع النفسى السريع الذى تعانيه ليلى حين تندم على التسرع فى رفض قيس .

وعلى الرغم مما فى هذا الفصل من حركة دائبة ، وعلى الرغم مما أداه من إثارة لعواطف الجمهور فإن فى بعض نواحيه ضعفاً ظاهرا ، فقد بالغ شوقى فى هذا الصراع المادى الذى يطالعك فى أول هذا المشهد ، والذى يتمثل فى خطب الخطباء من بنى عامر والذى ينتهى بقتل منازل قتلا يبدو مفتعلا إذا قدرنا كيف قتل على هذه الصورة بين قومه وقبيلته دون أن تقام لذلك ضجة خطيرة بين الحى، ودون

أن يشير المؤلف إلى ما يقنعنا بالضرورة التى انهت حياة هذه الشخصية .

ولعلك تلاحظ كذلك أن شوقى قد اختصر فى نهاية هـــذا الفصل الصراع النفسى الذى كان لابد أن تعانيه ليلى فى مثل هذا الموقف، وذلك عندما عرض عليها البت فى أمر زواجها من قيس . كنا نتوقع صراعا أعنف من الذى قدمه إلينا شوقى ، كنا ننتظر نفسا تتمزق بين عاطفتين جارفتين ، وكنا نحب أن نشهد آثارا حية لهذا الصراع ، آثارا مجسدة على المسرح . فقد كان مثل هذا الصراع فى الحقيقة جوهريا لأنه الفاصل والموجه للمأساة ، فلسنا نستطيع أن نقتنع بضرورة رفض ليلى لقيس إلا إذا كان هـذا الرفض أمراً لا مفـر منه ، وتحقيق ذلك لا يكون بأن تأخذ ليلى قرارها هكذا فى لحظة خاطفة ، وإذا صح أنها اتخذت قرارها فى لحظة خاطفة ، فما كان يجوز أن يكون أثر هذا القـــرار فى نفسها سريعا هو الآخر وخاطفا ، كنا نتوقع أن تبرز لنا ليلى اتخاذها لهذا القرار فى شكل صراع نفسى أعمق وأغزر وأكثر إيحاء وتعبيرا من هذا الذى رأينـاه ، وألا تكون الأحداث وحدها هى المعبرة عن هذا الصراع ، وإنما نريد أن يكون ما يعتلج فى صدر هذة الشخصية الإنسانية التى تتعذب فعلا بازرا واضحا هو الآخر .

ثم يفاجئنا الفصل الرابع بمنظر من مناظر الجن فى الصحراء يقـابلهم قيس ، وهو هائم على وجهه ، ومن بين هؤلاء الجن الأمـــوى شيطـان قيس . فينشأ بين قيس وبين هؤلاء حديث ، ويحيط به الجن من كل جانب ، ثم يسأل قيس شيطانه عن ديار بنى ثقيف التى تسكنها ليلى فيهديه شيطانه إليها . ثم يلتقى قيس بليلى بعد أن يهتدى إلى مكانها ، وبعد أن يقابل وردا زوجهـا الذى يحسن استقبال قيس ويمهد لهذا القاء . وبعـد لحظـات من لقاء قيس بليـلى نرى قيسا وهو يحـاول الفـرار بليـلى التى ترفض رغم حبهـا له ، فيثـور قيس ويهجـرها

وتتعقد الأمور من جديد ، ويشتد يأس ليلى وحزنها ، ويقوى صراعها النفسى ويشتد ثم تحدث المأساة من وراء الستار فتموت ليلى كمدا وحرمانا .

ولقد كان أمام شوقى فى هذا الفصل مجال كبير لعرض الصـــراع النفسى وتحليله ، ولـكنه يؤثر أن يمر على ذلك مرورا سريعاً غير آبه لما يمكن أن يحدثه مثل هذا الصراع من تأثير ، كما أنه استعان فى بداية هـــذا الفصل بمؤثرات أسطورية قديمة عندما عرض علينا مشهد الجن ، وعندما أصر على أن يجعل شيطان الشاعر مسألة مجسدة ، وللرمز بالأساطير مكان فى المسرحية الشعرية لو أنه أحسن استخدامه ، وجاء من أجل تحقيق غرض أساسى يمت للحـدث الأصلى بقرابة وثيقة أكيدة . أضف إلى هذا أن الجن كما قلنا فى الفصـــل الأول من هـــذا الكتاب شخصيات مسرحية رديئة يصعب ظهورهـــا على المسرح ، ويتلافى المخرجون المحدثون الآن إبرازها . كما أن القارىء كثيرا ما تساءل عن الصلة بين موضوع المأساة وبين هذا الحديث الذى أجراه المؤلف عن ألسنة الجن عند ظهورهم ، وعن قصة سليمان . وكل هذه أشياء خارجيـة عن جوهر الحـــدث الأصلى ، ومن شأنها ، عندما نشغل بها ، أن تصرفنا عن جوهر المأساة ، وعن نواحى العمق الإنسانى فى صراع شخصياتها . وحبذا لو كان المؤلف قد أخلص لهذا الصراع الإنسانى ، وترك الاهتمام بالنواحى الأخرى .

أما الفصل الخامس فإنه يبرز مصرع قيس ، ويرينا على أى وجـه سيتحقق مصير البطل المحتوم . فيفتح الستار فى هذا الفصل عن قبر ليلى على سفح جبل التوباد فى طريق عام ، ويرى بعض القوم يهيلون التراب على القبر ، ويرى المهدى وورد وبعض فتيان الحى ، وجميعهم باك حزين ، ويظهر منظر العزاء ، قـــوم منصرفون وقوم معزون ، ثم يقبل الغريض وابن سعيد وأمين وسعد ويشيرون فى حديثهم عن موت ليلى .. ويغنى الغريض نشيد الموت ، ثم يقبل قيس ويقابله

بشر فيعزيه هذا الأخير ، ويفاجأ قيس بالنبأ ، فيغمى عليه عنــد قبر ليلى ، ويبكيها ، ويرثى ليلى ثم يحتضر عند القبر ويموت .

وعندنا أن هذا الفصل أكثر الفصول ضعفاً ، وذلك لأسباب كثيرة وأهمها هذا الموت المفتعل الرمزى الذى انتهى إليه قيس ، الأمر الذى يضطر فيه ممثل الشخصية أن يبذل جهوداً جبارة حتى يقنع الجمهور أن موته قـد جاء طبيعيا ومقبولا ، والذى يضطر فيه مخرج الرواية أن يظهر لك قيسا ، حتى وقبل معرفته بنبأ الموت موت ليلى ، يظهر لك قيسا شخصية محطمة منهارة لم يعد يربطها بالحياة غير خيط رفيع جدا حتى يتيسر لمشاهد المأساة أن يقتنع بموت قيس ، وإلا ، فإننا لو اعتمدنا على شوقى وحده لما أستطعنا أن نرضى فى بساطة عن هذه النهاية المبتورة المفتعلة.

أضف إلى هذا أن شوقى قد اعتمد فى هذا الفصل أكثر من أى فصل آخر على عنصرى الغناء والقصيدة الشعرية، وهى هنا مؤثرات تكاد تكون خارجية. فقد آثر أن يشيع جواً من الحزن ومن رهبة الموت فى بداية هذا الفصل فلم يجد من وسيلة غير هذا النشيد الذى غناه الغريض ، وغير هذه القصائد الطويلة التى تحدث فيها الشاعر عن الموت وعن القبر . وهى قصائد قد تكون جيـدة من الناحية الفنية ، وهى من غير شك ناجحة فى قدرتها التعبيرية والغنائية . غير أن الاعتماد على مثل هذه المؤثرات وحدها مسألة تخرجنا عن جوهر الشيء وأصله، فللفن المسرحى طاقته وخامته وجوانبه التى يعنى بها أكثر من غيرها ، وأدواته التى هى أولى بالاستخدام من أدوات فنون القول الأخرى كالقصيدة أو الأغنية.

على أن الشيء الذى يجب أن نذكره فى نهاية هـذا التحليل أن شوقى قـد سجل تطورا فنيا فى هذه المسرحيـة إذا قيست بالمسرحيـة التى سبقتها وهى

مسرحية « مصرع كليوباترة » ويظهر ذلك التطور الفني في هـــذه المسـرحية في بعض نواح ؛ منهـا تقسيمه الفصول ، وقدرته على إثارة الحركة ، واجتـذاب الجمهور . على أننـا مازلنا رغم هذا التطور الفنى نعانى فى هـــذه المسرحية من تجربة المؤلف المحدودة وعدم قدرته على عرض الأزمة والتطور معهـا نحـــو المأساة تطورا يحقق الحتمية والضرورة ويوقفناموقف المقتنعين أمام نهاية لامفر منها ،كما نعانى كذلك من فتور شخصيات المسرحية وعدم توافر التعقيد الفنى والعمق الإنسانى اللذين ننشدهما دائما فى شخصيات المـآسى الشعرية الخـالدة .

شخصيات المسرحية :

ويجرنا ذلك إلى الحديث عن شخصيات المسرحية وعن الأسباب التى جعلت بعض شخصيات هذه المســـرحية تتسم بالضعف وتوصف بأنهـا لم تبلغ من نفس الكاتب التعقيد الفنى والعمق الإنسانى المنشود . السبب فى اعتقادنا يرجع إلى أن شخصية كشخصية قيس قد أحاطها المؤلف بكثير من الحـــوادث التى أخرجت الشخصيـة إلى نطاق الضعف المسرحى وجعلتهـا تظهر غير منسجمة ، بل قد تبدو أحيانا احين القارىء شخصية مستحيلة وذلك لما يعتريها من شذوذ ولما يتورط فيه المؤلف من مبالغة عندما يغلو فى تصوير هذه الشخصيـة فيخلع عليها هذه السمات الغريبة التى تجعل قيسا يظهر فى صورة العاشق المتهافت المنهار الذى يصيبه الأغماء بين لحظة وأخرى ، وعند أيسر الصـــدمات ، ونحن لاننكر على بطل من الأبطال أن يكون شخصية ضعيفة النفس منهـارة ولكننا نعتب على الكاتب أن يكون هذا الانهيار غير مدعم على أسس نفسيةواجتماعية واضحة التأثير فى الشخصية ، وألا يكون ذلك التدمير فى الشخصية نتيجـة حتمية لما وقعت تحت تأثيره من صدمات وألا يكون الصـــراع النفسى من

النضج والوضوح بحيث يؤدى إلى هـــذا الضعف الذى يريد الكاتب أن يعالجه . أما أن يجعل شوقى هذه العناصر الغريبة الشـاذة وحدها محور الشخصية بطلة المسرحية فهذا مالا نوافقه عليه .

وسبب آخر من الأسباب التى جعلت قيسا يخرج إلى هذا النطاق المسرحى المحدود أن شوقى قد اعتمد فى تصوير نموذجه البشرى وإبراز ملامح هـــذا النموذج على الجانب السطحى ، أو قل الجانب الخارجى . فقد اهتم شوقى بناحية النبوغ الشعرى فى بطـل مسرحيته ، وجعل النبوغ عنده يتركز فى عبقريته الشعريه دون أن تتصـل هـذه العبقرية الشعرية بمأساة البطـل ، فليس ثمه صراع واضح بين هذه العبقرية الشعرية وبين مجتمع الشاعر أو حياته . وبمعنى آخر لم تـكن عبقرية الشاعر الشعرية سببا فى تعقيد أزمته وفى الوصـول بالبطل إلى هذه النهاية المحتومة .

أما شخصية ليلى فكانت أقرب إلى السلامة والصحة من شخصيـة قيس ، فلم تجن ليلى كما جن قيس ، ولم تصب بإغماء عند كل صغيرة وكبيرة كما كان يصاب قيس ولم تشرد فى البادية هـذا التشريد ، وإنما اتخذ لها المؤلف موقفاً معتدلا بعض الشىء فهى عاشقـة يقف أمام هواها عائق قوى من التقـاليد التى تحرص عليها حرصها على حبها ، ويظهر منها هذا الصراع فى التردد بين عاطفيتها ، فأحيانا تنسى تقاليد مجتمعهـا ، وتخلص الهوى لقيس ، وأحيانا تنغمس فى جـو الأسرة والقبيلة ويتيقظ فى نفسها شعور قـوى بالحرص على التقاليد فيقـال عنهـا أحيانا :

ليـــلى على دين قيس .·. فحيث مـــال تميـــل
وكل مـا ســـر قيسا .·. فعنـــد ليـــلى جميـل

وتقول فى مناسبة أخرى :

« ... إنه منى القلب أو منتهى شغله »

« ولكن أترضى حجابى يزال وتمشى الظنون على سدله »

« ويمشى أبى فيغض الجبين وينظر فى الأرض من ذله »

وتصحو أحياناً على الحقيقة المؤلمة ، حقيقة الصراع التى تعانيه ، ويعانيه قيس معها فتقول:

كلانا قيس مذبوح .·. قتيل الأب والأم

طعينان بسكين .·. من العادة والوهم

وقد يبرز الصراع النفسى عندها فى بعض لحظات ، وتتنازعها عوامل متضاربة عندما تصطدم عندها العاطفتان فتقول:

رباه ما ذا قلت ؟ ماذا كان من .·. شأن الأمير الأريحى وشانى ؟

فى موقف كان ابن عوف محسنا .·. فيه ، وكنت قليلة الإحسان

قالوا : أنظرى ما تحكمين ، فليتنى .·. أبصرت رشدى أو ملكت عنانى

ما زلت أهذى بالوساوس ساعة .·. حتى قتلت اثنين بالهذيان

أما شخصية المهدى فهى الشخصية التى برز فيها عنصر التكامل واضحا ، فلم تستبد بها صرامة البدو والتعصب لتقاليد قومه تعصباً يجرده من عاطفته الإنسانية ومن إشفاقه الطبيعى لموقف ابنته ، فبينما تراه محافظا على التقاليد مقدراً لالتزاماته نحو مجتمعه تراه فى الوقت ذاته محبا لابنته ولقيس مراعيا لما يقعان تحت تأثيره من العذاب والألم ، ويتمنى لو كان بيده أن يحقق لابنته ما تصبو إليه نفسها ، ويكره أن يورطها فى أمر قد يعذبها أو يشق عليها:

أأظلم ليلى ؟ معاذ الحنان .·. متى جار شيخ على طفله

كما أنه لم يستطع أن يخفى حبه لقيس وعطفه عليه على رغم ما قد يبدو من صرامته أحيانا فتراه فى الفصل الأول متعاطفا معه ، يتلطف إليه ، يحب شعره ولكنه يخشى منه أن يخدش عرضه أو يلطخ سمعة ابنته فيقول له :

أبا المهدى عوفيت .·. ويا بورك فى عمرك
أرانى شعرك الويل .·. وما أروى سوى شعرك
كما لذ على السكره .·. كلام الله للمشرك

ويقف من قيس موقفاً كريما عندما يحاول بعض قومه أن يفتكوا به أو يقتلوه فيقول :

لا ــ دم قيس لا نقر به .·. يكفيه منا أننا نخيبه
ونصرف الأمير عما يطلبه

على أننا نعود فنقول إن تصوير شوقى لشخصيات مسرحيته كان كما قلنا ، وبصفة عامة تصويرا بسيطاً لا يبلغ حد التعمق والتحليل والدراسة لنماذج بشرية تجعل لشخوص مسرحيته نوعا من التمييز الإنسانى بمعنى أن تخفى كل شخصية وراءها كائنا من نوع خاص يمثل صورة لإنسان يحتفظ بيننا بإنسانية وتظل هذه الصورة حية بملامحها مستقلة بفرديتها .

ومع ذلك فحسب شوقى بعد كل هذا النقد الذى أجملناه فى هذه الصفحات أن مسرحيته هذه ما تزال حتى اليوم ، على رغم هذه الهنات تلقى نجاحا على المسرح ، وذلك لأن موضوعها إنسانى متصل بتاريخ العرب ، وأن فيها لونا محببا إلى جمهورنا وأن فى شعرها من الموسيقى والتعبير ما يعوض المستمع أو المشاهد عن العمق فى التحليل ، والاتساع فى تصوير الشخصيات، والقدرة على السبك الدرامى للأزمة والأحداث .

ليلى والمجنون في الأدب الفارسي

قبل شوقي بعدة قرون عالج الأدب الفارسي موضوع ليلى والمجنون ، وقد طرقه أكثر من شاعر وكاتب وصار من القصص المشهورة والمتداولة في أدبهم وقد كان لشيوع هذه القصة في الأدب الفارسي ما جعل المجال مفتوحا أمامها للانتقال الى الأدبين التركي والأردني .

وسنتعرض هنا لأشهر عمل أدبي في الأدب الفارسي . ونحاول تلخيصه وتحليله ومقارنته بالنص العربي القديم .

قصة ليلى والمجنون لنظامي الكنجوى[1]

اخترنا منظومة نظامي الكنجوى لشهرتها وتكاملها ولالتزامها بالأصول العربية للقصة ، وقد نظمها نظامي عام ٥٨٤ هـ بعد أن صدر له أمر من حاكم شروان المسمى « أخستان بن منوجهر » وقد استطاع الشاعر أن يقدم عمله للحاكم بعد أربعة أشهر من صدور الأمر له . وقد اشتملت المنظومة على أربعة آلاف وخمسمائة بيت من الشعر .

ولم تكن هذه هي المنظومة الوحيدة التي نظمها الكنجوى فله مجموعة من القصص التي يصفونها بأنها رومانسية الطابع ، كما نظم خمس منظومات عرفت باسم « بنج كنج » ومعناها الكنوز الخمسة ، اشتملت على ما يقرب من عشرين ألف بيت من الشعر ، ومن بين هذه المنظومات الخمس هذه المنظومة التي ندرسها الآن وهي منظومة « ليلى والمجنون » .

تبدأ المنظومة بمقدمة طويلة في التوحيد ومدح الرسول ﷺ ، ثم يتحدث الشاعر بعد ذلك عن سبب نظمه للقصة ، كما تشتمل المقدمة على النصح

---

(١) رجعنا في هذه المنظومة الى كتاب « الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية » للدكتور محمد غنيمي هلال . وإلى ما جاء بشأن هذه القصة للأستاذ الدكتور عبد النعيم حنين في كتابه : « نظامي الكنجوي شاعر الفضيلة » وكذلك إلى كتاب : « دراسات في الأدب المقارن » للدكتور بديع محمد جمعة .

والموعظة لابن الشاعر محمد ودعا فيها إلى التعفف وتجنب التزلف والاقتراب من الملوك وتملقهم . ودعا إلى شغل الفراغ بقراءة الشعر التي هي أجدى الوسائل في شغل فراغ الإنسان . وهكذا سايرت المنظومة بهذه المقدمة ما اعتاد شعراء إيران أن يقدموا بها أعمالهم .

أحداث القصة كما وردت بالمنظومة :

ثم تحكى المنظومة قصة ليلى والمجنون فتروي أنه كان هناك ملك عظيم من بني عامر اشتهر بين العرب بكرمه الوفي ، واستقباله للناس يستضيفهم ويكرم وفادتهم . وكان هذا الملك عقيماً لا ولد له فسأل ربه أن يهبه غلاماً يخلفه ويحمل اسمه من بعده ، فاستجاب له ربه ووهبه « قيساً » فأحتفى به أبوه وهيأ له من أسباب الرعاية والعناية ما جعله ينعم بطفولة سعيدة .

وحين بلغ الطفل سن العاشرة أرسله أبوه إلى مكتب من مكاتب التعليم حيث كانت عادة الأسر الكريمة في ذلك الوقت أن ترسل أبناءها إلى أحد المكاتب يتلقون مبادىء التعليم . وهناك التقى قيس بأترابه من أبناء وبنات هذه الأسر ، وكانت من بين رفيقاته في الدراسة ليلى التي تعرف بها قيس ونشأت بينه وبينها علاقة زمالة ومودة توطدت مع الأيام ، ثم ارتقت هذه العلاقة حتى انتهت إلى مرتبة العشق الذي تمكن من قلبي الفتى والفتاة حتى صارا لا يملكان له دفعاً . وكلما نما هذا الحب ازدادا به فرحاً وتعلقاً . ولم يكن هذا الحب ليخفى على أقران الصبي والصبية ، فقد لفت نظر رفقائهما في المكتب وشاع بين الجميع ، وأصبح حديث الرفاق جميعاً . ومع الأيام أخذت الألسن تتناقل قصة العاشقين فلم يعد حديث الرفاق وحدهم ، بل صار حديث الناس في كل مكان ، وكلما زاد الحديث وتكاثر ازداد قيس تعلقاً بليلاه ، وزاده هذا التعلـق إمعاناً في الوجد . ثم أخذ كل ذلك شيئاً فشيئاً يؤثر في تصرفاته واتزان عقله وبعض سلوكه ، وظهرت عليه مخايل غير عادية

جعلت رفاقه يلقبونه بالمجنون .

ولم يكن يسيئه هذا من رفاقه بل كان يسعده أن يلقب بالمجنون ، يبتهج بهذا اللقب ويزيده استغراقاً في تولهه بليلى ، وفي تصرفاته الشاذة .

شعر أهل ليلى بحرج شديد بعد أن كثرت الشائعات وترددت في كل مكان ، وصارت حديث الغادي والرائح ، فلم يعد ثمة أحد إلا ويتحدث عن حب ليلى للمجنون ، وشدة تعلق قيس بها . ووجد أهلها تجنباً للقيل والقال وإيثاراً للراحة ـ أن يمنعوا ليلى من الذهاب إلى المكتب والاتصال بقيس أو تقابله . فربما أثمر بعدهما في إخماد نار الحب ، أو لعل ذلك يعينهما على نسيان ما يعتلج في صدريهما من اللوعة .

فكانت الفرقة بين الحبيبين هي الطامة الكبرى ، فما كاد قيس يعلم بانقطاع ليلى عنه حتى جنَّ جنونه ، وصار لا يهدأ له بال ولا يقر له قرار ، وترك المدينة وأخذ يجول في الوديان والقفار ، يتلوى من وجع الفراق وآلام الغربة الروحية التي كان يعاني منها معاناة حادة ، ثم أخذت تفيض عنده في أشعار مليئة بمشاعر الأسى والحزن وتفيض بالجوى واللوعة ، وتنساب رقيقة عذبة شديدة التأثير . وتصدر عن روح هائمة شفافة أوشكت أن تخرج عن إطارها الإنساني المثقل إلى كيان آخر أخف وزناً وأكثر نورانية وإشراقاً يقول لها في إحدى اشعاره :

« يا شمع أسرار الروح ، رفقاً بفراشة روحي حتى لا تُحرق بنارك ، أنتِ الدواء لدائي ، والمرهم لجرحي ، قد إصابتنا العين ففرَّقتنا . »

ويقول :

« يا ربِّ بعزة ربوبيتك ، وجلال ألوهيتك ، اجعلني أبلغ اقصى درجات العشق حتى يبقى حبي بعد فنائي .. امنحني النور من عين العشق ، ولا تحرمني منه ابداً ، ولو أنني سكرت من شراب العشق . إلا أنني أدعوك أن تجعلني أكثر عشقاً من هذا ما دمت حياً . . . إنهم يقولون خَلِّصْ نفسك من

العشق وأبعدْ عن قلبك حب ليلى ، فيارب هبني ـ في كل لحظة ـ ميلاً أعظم إلى ليلى ، وخذ ما بقي من عمري ، وزده من عمرها . »

وهكذا بدأ الحب يهبط إلى أعماق الروح ويتغلغل في الكيان ويصبح جزءاً من حياة قيس بل هو حياته وأمله وأقصى ما يصبو إليه ، وصار مفعماً بإشراقة روحية عذبة ترى في الحبيب ذاتاً عليا يقدمها بروحه وعمره .

ومع شدة الوله وعذاب الفراق حاول أبوه أن يخطب إليه ليلى لعله يتوب من رشده ، ويعود إلى صوابه ، ووافق الأهل على ذلك ، وتوجه والد قيس إلى ديار ليلى ومعه جماعة من أهله ، وطلبوا يد ليلى إلى قيس ، ولكن والدها لم يستطع أن يجيبهم الى طلبهم قائلاً :

« إنه يظهر الجنون فلا يليق بنا أن نصاهر مجنوناً »[1]

ثم قال لوالد قيس :

« أنت تعرف كيف يتتبع العرب العيوب ، فماذا يقولون لو أنني أقدمت على هذا الأمر ؟ من الأفضل أن تدع الحديث عن هذا الموضوع ، ولا تحاول التحدث فيه بعد الآن . »[2]

ولما لم يجد والد قيس فائدة اتجه إلى ولده وأخذ يرجوه أن ينصرف عن عشقه الذي لا جدوى فيه إلا العذاب وسوء السمعة وإرهاق البدن والروح ولكنَّ قيساً كان لا يسمع إلا ما يدعوه إليه قلبه ، وكان العشق قد ذهب بعقله فلم يأبه بكلام والده وسأل ربه أن يزيده تعلقاً بليلى وعشقاً لها .

وحاول الأب أن يلجأ إلى حيلة أخرى ، وهي أن يخرج مع ابنه إلى الحج ، لعل تلك المرحلة وما فيها من طواف حول الكعبة ينسيه ما هو فيه من عذاب ، ويسأله أبوه أن يتعلق بأستار الكعبة . وأن يطلب لنفسه الخلاص ،

---

(١) ، (٢) دراسات في الأدب المقارن للدكتور بديع محمد جمعة ص ٢٦ ، ٢٦٣

فما كان منه إلا أن طلب من ربه أن يبلغ به أقصى درجات العشق حتى يبقى حبه بعد فنائه ، وسأل الله ألا يحرمه من هذا الحب أبداً .

ولما فشلت جميع الحيل لم يجد أهل ليلى من سبيل إلاّ أن يرفعوا الأمر إلى الحاكم يشكون من تغني قيس الذي لا ينقطع بليلى وجمالها وإصراره على التردد على حيها ، فأمر الوالي بإهدار دمه . . وعندما علم والد قيس بإهدار دم ولده تملكه الجزع والضجر ، وأخذ يبحث عن ولده من كل مكان حتى التقى به وحاول أن يثنيه مرة أخرى عما هو فيه فقال له قيس رافضاً :

« ما دام الأمر قد خرج عن نطاق اختيارنا ، فإن تغيير الحال ليس من شأننا » ثم يفصح عن ذلك أكثر فيقول :

« ماذا أفعل ، ومالي في أمري اختيار ، إنني رهين القدر الذي تضل معه كل الحيل ، لو خُيِّرَ القمر لم يَـرمْ عن أوج كما له ، إنكم تلومونني في البكاء ، وهو شأن المبكين ، إني أخاف أن أضحك ، فأحترق بضحكتي ، كما يحترق السحاب بضحكات البرق . إن العاشق لا يرهب السيف ، إذْ لا ينال السيف من رأسه وإنْ نال منه فسعادة الآخرة . »[1]

أما ليلى فقد ظلت هي الأخرى ـ برغم كل هذه المحاولات ـ حفيظة على العهد ، تصبر على وجع ، وتتلهف إلى لقاء حبيبها ، وتسعى ما واتتها الفرصة لرؤيته وتتبع أخباره ، وكانت تخرج أحياناً لتفتش عنه وترقى إلى أعلى الهضاب أملاً في أن تراه من بعيد .

وكان المحبان يستعينان على البعد والحصار المضروب حولهما بالتراسل سراً ، يستعين قيس بأحد أصدقائه ممن يستطيعون دخول الحي فيحمِّلُه رسالة إلى ليلى ، وكذلك كانت ليلى تستعين بإحدى الإماء المحيطات بها لكي تحملها رسالة إلى قيس ، وكانت الرسائل المتبادلة بين العاشقيْن تكتب

---

(١) المرجع السابق .

بالشعر ، فقد كانت ليلى تنظم الشعر قبل قيس غير أن شعر ليلى لم يبق فيه الكثير ، في حين كانت أشعار قيس كالنار المشتعلة تتوقد حباً ، ترددها الأحياء ويتناشدونها .

وفي تلك الأثناء يقع شاب اسمه « ابن سلام » في حب ليلى فبينما هي في بستانها تتنزه اذا بشاب من بني أسد من ذوي الجاه والفضل تقع عينه على ليلى فيعجب بها ويرسل من طلب يدها من أبيها فيسرع الأب بالقبول ، ولكنه يرجو الشاب أن يتمهل قليلاً حتى تبرأ ليلى من سقم أصابها .

عندئذ يلتقي قيس بأحد وجهاء العرب وأصحاب السطوة والسلطان اسمه نوفل فيطلعه على قصته فيعده نوفل بالمساعدة والسعي من أجل لم الشمل بينه وبين ليلى .

جهز نوفل نفسه لهذا الأمر وأرسل رسولاً من قبله إلى والد ليلى ، وحذرهم بأن الحرب واقعة بينهم وبينه إذا لم يوافقوا على زواج ليلى من قيس . ورفض أهل ليلى هذا التهديد وقامت الحرب بين نوفل وقوم ليلى ، وسخنت الحرب واشتدت بين الطرفين ، واستعان نوفل بجيش كبير استطاع به أن يهزم أهل ليلى ، وأن يوقع والد ليلى في الأمر ، ومع هذا ظل والد ليلى رافضاً زواج ابنته من قيس . ولكنه أخذ يتضرع وهو في سجنه لنوفل أن يفك قيده ويطلق سراحه . وأخيراً قبل نوفل تضرع والد ليلى واعتذر لقيس .

ولكن قيس الذي لم تهدأ ثائرته لم يشأ إلا أن يتوجه إلى الصحراء يهيم على وجهه ويواصل الانتقال بين وهادها ونجوعها يتخبط من الشوق ، ويناجي كل شيء يراه ويبثه أشجانه .

أما ليلى فقد أرغمها أبوها وأهلها على الزفاف إلى ابن سلام ، وخضعت وأذعنت ، لا حباً في الزوج ، ولكن خضوعاً للتقاليد الصارمة المفروضة . ويتشابه الموقف هنا بالموقف في رواية شوقي فيتعذر على ليلى إرضاء زوجها وتمكينه من حقوقه ، وكلما حاول الزوج استرضاءها تصده ليلى

معلنة أنها أقسمت ألا ينال منها ما يريد حتى ولو أراق دمها بسيفه .

أما والد قيس فقد ألح عليه المرض الذي كان قد أصابه من شدة حزنه وكمده على ولده ، فوافته المنية بعد أن ذوى عوده وأسلم الروح .

وبقي قيس في الفلوات لا يغادرها ، ولكنه مَرَّ ذات يوم بديار ليلى فوجد ورقة قد كتب عليها اسمه واسم ليلى فإذا به يمحو بظفره اسم ليلى من الورقة ويبقى على اسمه وحده ، وعندما سألوه لماذا فعلت هذا ؟ فيجيب : لقد صرنا قلباً واحداً ، فيكفينا اسم واحد .

وكان لقيس خال اسمه : « سليم العامري » أراد يوماً أن يتفقد حال قيس وهو شريد في الفلوات فشق عليه ما رآه من حال قيس حين وجده بين الوحوش قد اسود وجهه من لفحات الشمس ممزق الثياب شبه عار منها ، فأحضر له خاله الشواء وبعض الطعام فأباها وألقى بها طعاماً للوحوش .

وفي تلك الأثناء كانت ليلى قد بَرَّحَ بها الشوق فطلبت من أحد الشيوخ ان يرتب لها في الخفاء لقاء مع قيس ، ونجح الشيخ في ترتيب اللقاء ، وهنا تصف المنظومة اللقاء في صورة رائعة حين يأتي قيس محاطاً بصفين من الوحوش يحرسانه ، ودخل كأنه الملك إلى مكان اللقاء في مزرعة نخيل وارفة الظلال كثيرة الإثمار تكاد تمس رؤوس نخيلها السماء كما يقولون ، وعلى الأرض بساط من السندس . ويجلس قيس في انتظار قدوم عشيقته وتعلم ليلى بقدوم قيس فيسرع إلى المكان وتجلس إلى عشقيها وأخذا يتناجيان . وكان مما قاله قيس لحبيبته :

« انت الربيع ، والمجنون يبكي في إثرك بكاء السحب على رياحين الربيع ، ويهيم البلبل من هدى الورد كما يهيم المجنون أسى حين ينأى بعيداً عنك ، إن عينيَّ أكثر ثملاً من نرجس هذه العيون ، كما أنني أتلوى وجداً كذوائب شعرك : وأقطف تفاح ذقنك ، وأجني رمان صدرك . . وأجعل ورد خدك بنفسجياً بقبلاتي . »

ومرَّ اللقاء كأنه لحظات ، وعاد قيس الى الفيافي يذرعها طولاً وعرضاً ، وهناك التقى قيس بفتى اسمه(سلام) ،كان هو الآخر عاشقاً أخذ يبحث عن قيس حتى وجده وأخذ يستمع إلى اشعار قيس ويسجلها ، ثم حاول نصحه بالابتعاد عن ليلى والتمسك بالعقل فأجابه قيس بقوله : « لا تظن أني ثمل ، وأني صريع الهوى ، بل أنني سيد مملكة العشق ، لقد تجردت من أسباب المادة وربقة الشهوات ، وتخلصت من أوشاب النفس ، ورددت سوق الهوى كاسدة ، فالعشق الطاهر خلاصة الوجود ، والعشق نار أنا لها عود ، فإذا وجدت الطريق لصحبتي فأقصرْ لسانك عن الطعن في أمري ، ولا يليق أن تصوب سهام ملامتك لإنسان ، على غير علم بالمرمى » .

وهنا ترتفع لغة قيس لغة العشق العادية وتسمو إلى لغة أخرى تلتفي فيها روح العاشق بالروح الأعلى ، ويتجرد فيها العشق من ربقة الشهوات ، وتتخلص النفس من أدرانها ، وتصفو بعد أن تتطهر على نار العشق فتنصهر وتتحول إلى نور . وهكذا يتحول العشق إلى صوفية رائعة ، وهذا هو جوهر الخيط المتصل على طول المنظومة والذي يميز روحها العامة ويحول مضمونها من العشق العفيف إلى صوفية خالصة .

وبعد فترة لم تطل ، مات زوج ليلى قبل أن ينال منها ما يريد ، وظلت ليلى ينال منها الوجد ، ويزيد عليها الكمد ، ويشتد بكاؤها على قيس ، وتبقى أسيرة حزنها ووحدتها وخصوصاً بعد أن أصبحت ليلى بعد موت زوجها ، وكانت عادة العرب أن تحتجب الزوجة فترة عامين في دارها لا تبرحها بعد موت زوجها ـ فكان احتجابها سبباً في مرضها الذي أخذ يشتد عليها وحين واتتها المنية نادت أمها وَحَمّلتْها رسالة إلى قيس بأنها أخلصت في حبه إليه وقدمت روحها قرباناً للعشق .

ويعلم قيس بموت ليلى فيهرع إلى قبرها ويظل منحنياً عليه يبكيها ويبلل القبر بدموعه ، وبقي كذلك حتى تخلص من أسر الجسد فصعدت روحه

مندفعة صوب معشوقته حيث يلتقيان في عالم الصفاء والبقاء بعيداً عن هذا العالم : عالم الهوان والفناء .

وقد رآهما زياد صاحب قيس بعد موتهما في منامه ، فرأى « روضة مزدانة تشرق بها جوانب العالم ، وتكثر بها الأشجار الباسقة . . ووسط هذه الروضة ملكان قد استويا على سرير منصوب على حافة ماء ، ومفروش بديباج كديباجِ الجنة جمالاً . وقد ارتدى الملكان من رأسيهما حتى الأقدام لباساً من نور . وعلى أكفهما كئوس الخمر وأمامهما الربيع . . . . . »[1] .

وجوه المقارنة بين الموضوعين العربي والفارسي :

لا نظن أن المقارنة تكون علمية أو مجدية إذا أجريناها بين مجنون ليلى لشوقي وبين منظومة نظامي الكنجوي . وذلك لأننا في هذه الحالة ؛ نكون قد عقدنا المقارنة بين فنين أدبين مختلفين : بين مسرحية ومنظومة ، وكلاهما يختلف عن الآخر طاقة وخامة وتعبيراً ، فلكل منهما إطاره الفني ، ومجاله التعبيري الذي يختلف عن الآخر . هذا بالإضافة إلى أن قضية التأثير أو التأثر غير مؤكدة هنا بين شوقي ونظامي ، وليس لدينا أخبار ثابتة على أن شوقي قد تأثر بالنظامي ، وشواهد الحال تقول إن ثمة اتجاهين مختلفين فبينما يحافظ شوقي على المضوع القديم كما هو تقريباً ، ويطرح من خلاله قضية الغزل العذرى بكل تقاليده القديمة وينشأ عنده الصراع بين قوتين إحداهما عاطفة الحب الخارقة التي لا قدرة لأحد العاشقين على كبح جماحها أو التغلب عليها ، والثانية هي قوة التقاليد وسلطانها العارم ، وهي قوة لها هي الأخرى طغيانها وتحكمها وكان لا بد لإحدى القوتين أن تهزم الأخرى ليقع ضحيتها الإنسان فتكون المأساة .

---

(١) المرجع السابق ، وقد اعتمدنا في سرد هذه القصة على ما جاء في كتاب الاستاذ الدكتور محمد غنيمي هلال : « الحياة العاطفية بين العذرية والعاطفية ».

هكذا كان الموقف عند شوقي ، أما عند نظامي فإن خط الفعل المتصل داخل المنظومة يأخذ طريقاً أخرى، فنظامي وإن كان يطرح علينا قضية الصراع بين التقاليد وعاطفة الحب، إلا أن ذلك هو الخيط الأساسي الذي يفرض نفسه ويطغى على كل شيء سواه . فثمة رؤ ية أخرى عامة وشاملة وتضفي على العمل موقفاً كلياً ، ذلك هو تحول الحب العذري البدوي بين فتى وفتاة الحي إلى حب صوفي من النوع الذي تتوحد فيه الروحان والجسدان وتتجرد النفس من غاياتها الدنيا وشهواتها المادية ، وتصفو وتشرق وتصبح في النهاية نموذجاً روحياً خالصاً يرمز للحب الإلهي الذي هو أرقى وأسمى أنواع الحب حيث ينقل الشاعر إلينا عبر جسد القصيدة سمو الروح العذبة الرقيقة في حنينها إلى المطلق .

هذان التناولان يؤكدان أن القضية قدخلت من عامل التأثير والتأثر الذي هو شرط للمقارنة بين أدبين في لغتين مختلفتين . لذلك يصبح من الأدق أن تكون المقارنة بين موضوع عولج في أدبين مختلفين : موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي .

وقد سبق أن عرضنا لتفاصيل الموضوع العربي كما روته كتب الأخبار ، وردته الروايات القديمة ، وذلك قبل أن نعرض لتحليل مسرحية شوقي . ويبقى الآن أن نطرح على القارىء ما يتصف به التناول الفارسي عند نظامي ، وما تأثر به أو أضافه للموضوع القديم من إضافات .

ويمكننا أن نلخص أبرز ما يتصف به النص الفارسي من سمات ، وما يكون بينه وبين الأصل العربي من فروق في النقط الآتية :-

أولاً : صياغة القصة في منظومة شعرية طويلة تتألف من أربعة آلاف وخمسمائة بيت من الشعر ، وتتناول أحداث قصة متكاملة ، وتطور هذه الأحداث إلى نهايتها متعقبة كل حدث إلى جزئياته ، وجامعة لهذا كله في شبكة تامة الخيوط ، ومنحدرة بها إلى نهاية مقنعة ، ثم التركيز على بناء شخصيات محددة الملامح تتبع نموها وتطورها ، وتقف عند عناصر التكوين

والإحياء فيها . مثل هذه الصياغة على هذا النحو الفريد وفي صورة القصة الشعرية المتكاملة أمر لا وجود له في أدبنا العربي . أنه شيء يذكرنا بسير الأبطال الشعبية التي ظهرت في قصص مثل قصص ابن زيد الهلالي أو الظاهر بيبرس أو عنترة أو غيرهم ، ومع ذلك فما يزال الفرق كبيراً بين منظومة نظامي وبين هذه الأعمال .

تلك هي السمة الأولى وهي سمة تتصل بطبيعة العمل الفني المقدم في إطاره الموضوع الذي نناقشه ، وعلى الرغم من أنها سمة فنية فإن تأثيرها في عرض القصة واستيعابها لعناصرها المختلفة على هذا النحو تشكل في ذاتها تميزاً واضحاً عن الاطار العربي للقصة . فالأول مرة نتحول من التاريخ إلى الاطار الفني الأدبي .

ثانياً : ومن السمات الأخرى المتصلة بالشكل استعانة نظامي بشخصيات لا وجود لها في الأصل العربي : من هذه الشخصيات شخصية سليم العامري خال قيس ، وكذلك شخصية ابن سلام البغدادي صديق قيس ، ثم ما تبع خلق هاتين الشخصيتين من أحداث جديدة لا وجود لها في الأصل العربي . وعلى الرغم من محافظة نظامي على الأحداث العربية ، وعلى جو الحياة البدوية ومظاهرها والتزامه بالخطوط الأساسية للقصة القديمة فإنه قد تجاوز بعض هذه الأحداث وأضاف اليها .

من هذه الأحداث ما ذكره من أن قيساً كان ابن ملك يعيش عيشة الترف والبذخ في قصور بني عامر ، وأن والده كان عقيماً لا ولد له ، وأن الله استجاب لدعائه فرزقه بالولد وريثاً لعرشه ودياره . ومن الأحداث التي أضيفت كذلك أن هذا الولد كان سبباً في موت أبيه حزناً وكمد، بعد أن اعيته الحيل في إصلاح ابنه الذي قدم روحه قرباناً للعشق وإيثاراً للجنون .

ثالثاً : إذا تركنا الشكل الفني وما يتصل به من مسائل إلى المضمون والمحتوى الداخلي الذي يطرحه العمل الفني نجد أنفسنا أمام الاختلاف

الجوهري الذي يميز النص الفارسي ألا وهو انتقال الموضوع من العذرية إلى الصوفية . فقضية الحب العذري وما يتصل به من صراع بين العاطفة والتقاليد هي القضية الرئيسة في الموضوع العربي ، أما هنا في الموضوع الفارسي فإن خيط الفعل المتصل والذي يفرض نفسه ، ويسري منتشراً بين أجزاء العمل الفني ومتغلغلاً في ثناياه فهو الحب الصوفي وتلك الروح العذبة المتفانية والتي تهب نفسها بغير حدود ، وباستمتاع روحي كبير من أجل الحب في ذاته بغض النظر عن أية غاية مادية أو نفعية أو حسية . بل هو عشق صوفي خالص فلم يكن قيس يرى في ليلاه مجرد زوجة ليظفر بها ، بل كان يرى فيها نموذجاً أو مثالاً تتجسد منه معاني الحب الكلية المجردة عن الرغبة الجسدية والمتعالية عن ذلك إلى آفاق أكثر رحابة وأبعد عمقاً .

وربما ظهر هذا الحب في مراحله الأولى حباً مدفوعا بنوازع ذاتية لكنه لم يلبث بعد قليل أن تغير ، وأصبح سعياً إلى الحب في ذاته ، كما تمثلت ليلى للمجنون هدفاً وغاية يسعى إليه لينال راحة النفس وطمأنينتها ، وتتم السعادة المفتقدة أو الضائعة . فتحولت حاجة النفس من المادة الى الروح ومن الجسد إلى آفاق نورانية تضيء النفس ، وتسعد القلب ، ذلك أن الحب قد غمر قلبه كله فصار حباً لله وللناس وللوجود . إن العشق الصوفي ينتهي إلى صورة صادرة من قلب يتجه نحو الله ، ولكنه في نفس الوقت يعيش معنا في الأرض . ويجد العاشقون في كلمات قيس وليلى حياتهم وعواطفهم .

وهكذا يمكننا أن نفسر التصاق قيس بالطبيعة وإيثاره لها طول الوقت ، وتعاطفه مع الحيوان ، وتعاطف الحيوان معه ، وهجرته للمدن والناس واستئناسه بكل مظاهر الطبيعة وتفاينه فيها أو استغراقه في تأملها وحبها . إن هذا التوحد مع الطبيعة يخفي وراءه حقيقة هامة ، وهي أن عاطفة الحب التي يشعر بها قيس إنما تتسرب إلينا خفية حين يتصل بالطبيعة اتصالاً مباشراً ، فإن المتعة التي يحسها إنسان ما أثناء عبوره خلال غابة لم يشهدها من قبل ، وإن النشوة التي تتملك قلبه عند وقوفه منفرداً فوق قمة جبل ، ثم هذا الدعاء

الغامض الذي يشتمل على الإنسان وهو يسترسل في حنين إلى شخص يحبه ، كل هذا هو الذي يجعلنا نفهم موقف قيس حين تحول من العذرية إلى الصوفية ، وكيف استطاع بهذه الصوفية أن يخلق فينا هذه العاطفة الخفية الحلوة التي تدفىء القلب وتتجه نحو الله . يقول في مناجاته حين تعلق بأستار الكعبة داعياً الله أن يبقى عليه ما هو فيه من وجد وحب : « يا رب بعزة ربوبيتك ، وجلال ألوهيتك ، اجعلني أبلغ أقصى درجات العشق حتى يبقى حبي بعد فنائي . . . امنحني النور عن عين العشق ، ولا تحرمني منه أبداً ، ومع أنني سكرت من شراب العشق ، فإنني أدعوك أن تجعلني أكثر عشقاً مما أنا فيه ما دمت حياً » .

هذا الذي وصل إليه قيس هو ذاته الذي تجسد في ليلى في موقفها وعشقها وثباتها على هذا العشق وإصرارها على التضحية من أجله والفناء فيه .

وهكذا يصبح موقف قيس وصاحبته ليلى مجسِّدا لمعنى واحد ، وناشراً للمغزى العام الذي تهدف إليه المنظومة . كما يشير عذابهما وتحملهما العناء والشقاء ، وصبرهما على المكارة ، وما لقيا في طريقهما من الصعاب والعقاب يشير كل ذلك إلى الصوفية ويؤكد معناها ، فكل حب يسير في طريق الصوفية محفوف بالمخاطر ، وجميع طرقه صعبة عسيرة على من يجتازها . من أجل هذا كان العناء والشقاء دافعين للمزيد من هذا الحب ، وكلما زاد العناء كلما سما الحب وشفت طبيعته وارتفع صاحبه درجات في سلم الارتقاء الروحي .

وإذا انتقلنا إلى تعبير « الجنون » ، وكلمة « مجنون » نراها في الأصل العربي تعني الخروج عن المعقول وتشير إلى التصرف الشاذ غير المألوف والخروج على النظام المتعارف عليه . بينما نراها في الأصل الفارسي قد تحولت إلى معنى آخر ، فأصبحت ترمز لمعنى صوفي روحي مؤداه : الخروج من سلطان العقل وقواعده وأصوله إلى سلطان القلب ، حيث يبقى الإنسان متحرراً من سلطان العقل وخاضعاً لمشيئة القلب وسلطانه .

ومما يؤكد هذا الاتحاد بين قلبي العاشقين ، ما أشار إليه الشاعر النظامي عندما روى أن قيساً كان قد عثر على ورقة سطر عليها اسم قيس وليلى فمحا اسم ليلى وأبقى على اسمه وحده ، ثم قال لمن سأله : لماذا فعلت هذا ؟ قال : لقد اتحدنا ، فصرنا قلباً واحداً . لذا يكفينا اسم واحد ، فمن الأفضل أن يرمز لنا باسم واحد .

وهذا معناه أن الاثنين صارا كائناً واحد خاضعاً لمشيئة القلب وسلطانه ، وصيرورة الكل في واحد هي من المقولات والمعاني الصوفية المعروفة .

ومن سمات الصوفية كذلك تلك الصورة الأخيرة والتي تجسد الحلم الذي رآه زياد لكل من ليلى والمجنون وهما ينعمان معاً في روضة من رياض الجنة يصل فيها كل منهما الآخر ، وقد وقف دونهما شيخ يتعهدهما بالرعاية والعناية . إن هذه الصورة الأخيرة لا شك ترمز إلى أن العاشقين قد نالا مرادهما وحققا وصالهما في الآخرة وهو أمل يراود كل صوفي .

وثمة موقف صوفي آخر لزم قيس نفسه به ، ألا وهو تجنب أكل اللحم والتزام الزهد والتقشف والاعتماد على العشب في طعامه ، وقد ظهر ذلك عندما جاءه خاله بطعام وشواء ، فرفض قيس وأبى إلا أن يطعم الأعشاب الجافة ، وألقى بالشواء واللحم إلى الوحوش من حوله وهكذا يرفض الاستمتاع بما لذ من طعام وشراب مؤثرا عليه الزهادة والقناعة بالقليل من العشب الجاف مفضلاً إياه على طعام الملوك ، وهذا هو سلوك الزاهدين .

تلك بعض لمحات من السمات الصوفية أوجزناها إيجازاً ، وأهمها كما هو واضح تلك النزعة الصوفية التي غلبت على العمل الفني كله وطبعته بطابع روحي يختلف اختلافاً جوهرياً عن الرواية العربية للموقف ، والتي تركزت على إبراز عاطفة الحب العذري بين العاشقين وما نشأ عنها من صراع حين اصطدمت بالتقاليد العربية القديمة .

نقـــد المسرحية [1]

إننى لا أخشى على شباب هذا الجيـل من شيء قـدر ما أخشى عليه من هذه الموجة الخطيرة التى تـكاد أن تجتاح عقول المعاصرين من شباب هذا الجيـــل ، تلك الموجة التى انحدرت إلينا عبر البحـــار من بلاد الغرب ، والتى تختلف فى جوهـــرها عن موجات أخرى من الفـكر أتيح لها أن تمر على بـلادنا من قبل فاستطاعت بثرائها وعمقها وارتباطها بالحضارة الإنسانية أن تترك أثرا خـلاقا فى نفوس المفـكرين والمثقفين من بلادنا ، وأن تساعدهم على تحقيـق رسالة الأديب فى الحياة. وما تتطلبه هذه الرسالة من إيمان وتضحية ، ومن صلابة ، وتعينهم على مواجهة تحديات الحياة فى عزم وتصميم .

أما الآن ، فإننـا نخاف من تلك الموجة التى ينساب تيـارها أحيانا فيغمر عقول الشباب تاركا أثره الهدام فى كل مظاهر الفـكر والسلوك . لقد اجتاحت أوربا المعاصرة موجـة من الانحلال حين بدأت تعـانى من أزمة فـكرية ونفسية تختلف فى حقيقتهـا وجوهرها عن الأزمات التى مرت بالحضـارة الأوروبية فى أزمانها السابقه . فإذا بنا نرى الشباب فى أوروبا اليوم لا يـكاد يؤمن بقيمة أو معنى أو هدف حتى لنـكاد نرى كل فـرد من المثقفين يعيش فى عالم مغلق تستبد به وبنفسه عوامل اليأس والانهيار والهـزيمة ، وشعـور بالقلق المبهم المقيم حتى ليكاد هذه الشعور أن يصبح طابعا مميزا لمرض شائع ، وكان طبيعيا أن يصاحب هذا الشعور إحساس بعبث الحياة وانعدام الدافع والمسوغ لبذل الجهد والطموح فى عالم قد يباغتة الدمار فى أى لحظة .

---

(١) مقدمة كتاب (فى المسرح المعاصر) للأستاذ نبيل فرج .

نعم . قد يباغته الدمار فى أى لحظة ، فليس من شك فى أن بعض أسباب هذه الأزمة يرجع إلى طبيعة العصر نفسه ، وما مرت به أوروبا من تجارب ، وما عانته من أحداث ، وما خاضت من حروب ، وما حدث لمجتمعاتها من تطور نتيجة للتحول الصناعى وسيطرة المادة ، وسيادة التفكير العقلى ، والمبالغة فى تأليه العلم وتقديسه ، بل وتسخيره فى إشعال الحروب ، وخلق جو من التوتر والتنافس المحموم فى سباق للتسلح الذرى وغير الذرى .

أقول ليس هناك شىء أخطر ولا أفظع من أن تمتد موجة هذا اليأس العقيم إلى شبابنا العربى فى وقت لاتزال مشكلاتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية بحاجة إلى أقصى الجهود وأخلص الجهود إلى العمل المؤمن الذى يرسى مبادىء الخير والمساواة والعدل ، الذى لا يدخر جهدا ولا وسعا فى سبيل البحث عن كافة حاجات الأمة العربية فيلبيها كاملة بجهده وعمله وعقيدته النابعة عن إيمانه العميق برسالة وطنه ومجتمعه فى مرحلة هو أحوج ما يكون فيها إلى جهد كل يد وكل عقل وكل قلب .

من أجل ذلك نتمنى أن يتحول كل إنسان فى عالمنا العربى ، عاملا أو فلاحا أو تاجرا أو مثقفا إلى إنسان تشع المسئولية والواجب من سلوكه ووجدانه ومشاعره . يخطو فى عمله بدافع من إيمانه الراسخ بحاجات أمته ، لا يلتمس من وراء ذلك منصبا أو جاها أو مثوبة أو زلفى إلى إنسان ، وإنما هو الباعث الإنسانى والوطنى المدفوع بالحب والخير المجردين من النفاق والرياء والوصولية أو الانتهازية .

ولقد فرحت حين التقيت بنبيل فرج على هذا الروح المتوثب المتحمس أبدا ، وعلى تلك الشخصية التى تأبى أن تنهزم أمام تيارات عاتية من التحديات كثيرا ما تساقطت أمامها الضحايا مجندلة لا ترى من ينتشلها أو يأخذ بيدها . وقليل

من استطاع أن يشق طريقه وسط هـذا الزحام والحطـام من الجثث بقلب ثابت وصبر عنيد . نعم للأسف قليلون استطاعوا فى عصرنا هـذا أن يدركوا حقيقـة وجودهم وحتميته واجبهم بالقياس إلى الحيـاة أولا وإلى المجتمـع الذى يعيشون فيه ثانيا . قليلون من كانوا قادرين على رؤية الأشياء والحقائق ، وقليـلون من كانت وسيلتهم إلى هذا الإدراك كامنة فى أعماقهم ولا تستطيع أى قـوة خارجة عن نفوسهم أن تمنحهم ما يمنحه هذا الشعور النابض فى صدورهم .

ومن كان هذا شأنه فلن يرى الشر أبدا شيئا مسيطرا أو مستبدا بالحيـاة ، فمنذ متى استطاع الشر أن يسلب من الحياه جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخـير دائما يتأثر الشر ويتتبعه . والحياة دائما غلابة لأنها تتدفق كمياه النهر الذى لا يمكن أن تعوقه الشواطىء والسدود ، والنهر يمضى برغم هـذه الشواطىء وتلك السدود إلى الامام دائما ، بل لعـل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنحه القـوة والحركة والدفع .

وإذا كانت محن الحياة فشلا يعوق الحيـــاة لما أمكن للإنسان أن يقف على قدميه فنحن حين نرى الطفـل الذى يحبـو يتعثر فى خطـواته ، ويقع المرة بعـد الأخرى لا نحاول أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققه من نجاح. فالطفل يكبو ويكبو ومع ذلك فهـو سعيد كل السعادة بمحـاولاته من أجل الوقوف والصمـود والحركة ، وفى أعماقه سرور يتدفق لمـا يشعر به من صمود أمام عمل قد يبدو له صعبا أو مستحيلا ، والطفل لا يفـكر فى كبواته تلك بقدر ما يفـكر فى القوة التى تحفظ عليه توازنه . ولعـــل أكثر الأشياء شبهـا تلك الـكبوات التى تعترض محاولات الطفل للنهوض ما نلاقيه كل يوم من انتكاسات وانهـزامات أو ما نصـادفه من صعاب أو عقـاب . إن مثل هـذا لا ينبغى أن يغمـر قلوبنـا باليـأس والـكمد ، بل على النقيض من ذلك ينبغى أن يـكون لنـا

حافزا على استجماع القوة واستكمال النقص . ومن ثم فإن يأسنا بانعدام المعنى والهدف من الحياة ، وتعاستنا المصاحبة لهذا الإحساس ليست إلا وهما يطفىء الروح ويغوق مسالك التفكير ويسقط الكثيرين من الضحايا في الطريق ، بينما الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا ، والآمال تغرينا ونحن نتتبعها ويجب أن نتتبعها لأنها هي عقيدتنا في الحياة ، هي وميض الحق وفيها وحدها سعادتنا وأمننا وسلامنا .

ولست أبالغ إذا قلت إن نبيل فرج من هؤلاء الصفوة من الشباب الذين لم يشاءوا لأنفسهم أن يكونوا ضحايا لهذه التفاهة التي توشك أن تسيطر على العقول فاستطاع بقوة إيمانه وبوضوح الرؤية عنده أن يجر رجليه بعزم حتى يخرج من دائرة اللاوعي والغيبوبة إلى عالم الواقع الحي النابض الذي يخوضه عالمنا العربي اليوم وإلى المشكلات التي تلح على جماهيرنا فجعل منها طريقه إلى النضـــال .

وطريق النضال بالكلمة ليس سهلا ولا هينا ، فالكتابة رياضة أشق من تسلق الجبال ، هذا فوق ما تفرضه مسئولية الكلمة من أعباء ، وما تتطلبه من عزم وجهد حتى تصل إلى القراء في وقت اختلطت فيه الكلمة النابعة من الفكر الملتزم بتيارات أخرى من الأفكار المتضاربة حتى كادت هذه التيارات أن تضعف من سيل الالتزام أو تعوقه عن الانطلاق .

وواجب صحافتنا اليوم بصحفها اليومية ، ودورياتها الشهرية والأسبوعية أن تفسح المجال لكل كاتب استطاع أن ينفض عن كتفه القشـــور التافهة التي ترسبها حوادث الحياة اليومية . وتتفجر من نفسه الطبيعة الإنسانية الحقة بكل ما بها من خصوبة وثراء وإبداع ، فنحن بحاجة اليوم إلى ذلك المذهب الذي يمعن

فى الكشف عن الجوانب الخيرة من الطبيعة البشرية ، ويبرز الدور الهام الذى تقوم به الشعوب فى خلق التاريخ وتطوير العلاقات الاجتماعية ، ولا يحصر نفسه فى التافه العابر من الأمور أو المبتذل من القيم .

وإذا كانت صحفنا ومجلاتنا وكتبنا بحاجة اليوم إلى هذا الصنف من الكتاب فإن مسرحنا العربى المعاصر أشد فنوننا الأدبية حاجة إلى تبنى هذه الرسالة الهادفة . ذلك لما للمسرح بحكم طبيعته من قدرة خاصة على الالتحام بالجماهير وعلى تجسيد الفكر وتحريكه ، وعلى الإيحاء به عن طريق عرض صورة نابعة من الحياة تتحرك شخوصها أمامنا وتتفاعل .

وإذا كان على كتاب الطليعة فى عصرنا الحاضر أن يتناولوا الأحداث القائمة فى مجتمعنا ، وأن يتتبعوا الواقع اليومى القاسى الذى لم يمح تماما من حياتنا حتى الآن ، هذا الواقع الذى يجب أن نتتبعه حتى مصادره الأولى وأن نجتث جذوره من أذهان الناس وأرواحهم ، ومن بعض دروب حياتنا الضيقة العفنة . إذا كان على كتاب الطليعة أن يتتبعوا هذا كله فإن على كتاب المسرح أن يكونوا أكثر من غيرهم مبادأة ومبادرة فى تتبع هذا الواقع القاسى إلى مصادره واجتثاثه من جذوره ، وانتزاعه من قلوب الناس وعقولهم ، والإيحاء إليهم عن طريق الفن الأصيل بأن العربى على رغم ما يحيط به اليوم من عوامل الهدم مايزال فتى القلب والعقل والجسد بحيث يستطيع أن يقهر هذه العوامل ويزيلها من حياته . ففى حياتنا اليوم إلى جانب هذا التيار الهابط ينمو ساطعا نمط من الإنسان يلهمنا التطلع إلى الأمام، إلى بعثنا الجديد، إلى اليوم الذى تحتوينا فيه جميعا حياة يسودها الوئام والسلام .

وإذا كانت هذه هى بعض ما تهدف إليه رسالة المسرح الفكرية فإن الفكر وحده لا يستطيع أن يبلغ مراده إلا إذا توافرت له أسباب الفن وعناصره فى

عمل مسرحى قادر على النهوض برسالة الفن جنبا إلى جنب مع رسالة المجتمع .

وعبء هذه الرسالة المزدوجة بحاجة إلى أن تتضافر له الجهود من تثقيف وتعليم ، وقراءة ومشاهدة ، وتدريب وتجريب حتى تقوى لدينا وتتأصل ملكة هذا الفن ، وحتى يتربى لدى المثقفين عندنا ذوق مسرحى ناضج . فلابد للكاتب المسرحى من جمهور يشاهده ويتذوقه ، ولابد للكاتب المسرحى من ناقد يقومه ويوجهه .

وإذ كنا نحتاج فى عصرنا الحاضر إلى الكاتب المسرحى القادر على إرساء أصول هذا الفن حتى يأخذ جمهورنا بالاعتراف به ، والنظر نظرة جادة تساعد على ربطه بتراثنا الأدبى ، فإننا كذلك بحاجة إلى الناقد المسرحى الذى يحتاج إلى أن يزود نفسه بكافة الوسائل التى تستطيع أن تخلق منه أداة صالحة فى تدعيم أصول رسالة المسرح الفنية والاجتماعية ، وانتشالها مما قد يشوبها من سطحية وابتذال . وطبيعى أن هذا كله يحتاج ممن يندب نفسه لهذا العمل الخطير أن يكون على وعى تام بمهمته ووظيفته فى نقد العمل المسرحى .

وكلنا يعلم أن العمل المسرحى عمل مركب ، وأن الكاتب المسرحى حين يؤلف مسرحيته لا يؤلفها للقراءة وحدها ، وإنما يؤلفها للمشاهدة أيضا ، ومعنى ذلك أن العمل المسرحى لا يتم بمجرد تأليفه ، وإنما يتم فى الواقع والحقيقة بعد إخراجه وظهوره على خشبة المسرح ، ومشاهدته من الجماهير .

ومن هنا تجىء عملية النقد التى لا تنتهى بدراسة النص المكتوب وقراءته واستيعاب ما فيه من قيم فنية واجتماعية وتحليلها ودراستها ، بل نضيف إلى ذلك نقد الإخراج والعرض المسرحى بعد تمام أدائه على خشبة المسرح. وإذن فالنقد المسرحى بحاجة إلى إلمام بالكاتب واتجاهاته الفنية والفكرية ، ودراسة العصر الذى كتبت فيه المسرحية وما يسود هذا العصر من قيم وتيارات أدبية ، وما

يكون بين هذه التيارات من علاقات بالنواحي السياسية والاجتماعية والثقافية.

على أن الناقد لا يستطيع أن يستوفى نظرته للنص المقروء من هذا الجانب وحده ، فلديه غير هذا أشياء ، لديه ما قد يكون من علاقة بين حياة الكاتب وثقافته ونشأته وبين ما يحتويه النص المكتوب ، ولديه أيضا ما عساه أن يكون من علاقة بين هذا النص وبين غيره من أعمال المؤلف كلها . فقد يكون من العسير علينا أحيانا أن نفسر النص تفسيرا مستقلا عن أعمال الكاتب الأخرى . فمن الكتاب من يتحول عن اتجاهه ، ومنهم من يواصل اتجاها واحدا أو موضوعا واحداً فى سلسلة من المسرحيات، كما أن لدارس النص المسرحى أن يتعقب كافة المؤثرات التى أثرت فى الكاتب سواء أكانت هذه المؤثرات من صنع جيله أم من صنع الأجيال السابقة ،وهل هو فيهما مستوحى الفكرة من غيره أو مقتبسها من التاريخ القريب أو البعيد أو خاضع فيها لتأثير فلسفة أو مذهب معينين أو متأثر فيها بأستاذ يؤثره ،

وهكذا نرى أن الرجوع إلى العصر والوقوف على حياة الكاتب ، والإلمام بكل ما كتب ، والدراية بكل المظان التى قد رجع إليها أو تأثر بها عامل من العوامل الهامة وخطوة أولى فى نقد التأليف أو النص المكتوب تعقبها خطوات أخرى تنصب على التكوين الدراسى للمسرحية وطريقة بنائها الفنى ، والعناصر التى اعتمدت عليها والتى آل إليها نجاح العمل الفنى أوفشله. وأكثر ما يحتاجه الناقد فى هذه الناحية هوتتبع حوار المسرحية ولغتها بعين لا ترى ظاهر الشيء وحده ، وإنما ترى ما استخفى وراء الكلمات وما ارتبطت به من دلالات متقصيا كل العناصر الإيحائية المستخدمة على طول المسرحية والتى يحاول المؤلف عادة أن يبرز من خلالها موقفا، أو يثير قضية ، أو يشير إلى فكرة أو فلسفة ما .ومن هنا وجب على الناقد أن يكون من الفطنة والدراية بالأعمال المسرحية بحيث لا تفوته لفتة

أو طرقة أو إشارة أو خلجة إلا ويعرف مصدرها ومدلولها ومهمتها في العمل المسرحي الذي أمامه . على نحو ما فعل الناقد توماس دي كونسي Thomas De Quincy (١٨٥٩ - ٨٨٥) في مقاله « الطرق على الباب الخارجي في مأساة ماكبث » « On Kinocking at the Gate in Macbeth » .

فقد شغل الناقد نفسه سنين طويلة بموضوع الطرق على الباب الخارجي الذي يسمعه المشاهد عقب ارتكاب ماكبث لجريمته مباشرة، فبعد أن ينتهي ماكبث من قتل دنكن تسمع أصوات طرق عنيفة على الباب الخارجي للقصر . كان هذا الطرق يبعث إلى نفس الناقد إحساسا غامضا ، ظل وقتا طويلا يشعر بالحيرة إزاءه ولا يجد له تفسيرا في نفسه ، وكل ما كان يحسه هو أن هذا الطرق كان يعكس عنده شعورا خاصا بالرعب يزيد من إدراكه بعمق الجريمة ويضاعف من انفعاله بها . ولكن لماذا هذا الإحساس ؟ وما علاقته بارتكاب الجريمة ؟ كل هذا لم يكن واضحا في ذهن الناقد ،فلم يكن لديه التفسير المنطقي أو الفني الذي يوضح له الإحساس أو يبرره لديه . وظل على هذا الحال فترة طويلة من الزمن إلى أن هيأت له الندوات والمناقشات التي كانت تعقد حول هذه المسائل أن يفطن إلى التفسير الذي ارتاح إليه آخر الأمر ، والذي ضمنه مقاله الذي أشرنا إليه آنفا. فقد أدرك الناقد أن الطرق على الباب قد أضاف إلى الجريمة عمقا جديدا، فليس الرعب الذي يحس به النظارة عقب قتل دانكن هو ذلك الرعب الناشيء عن إثارة غريزة البقاء عند الإنسان ، وليس الألم الذي يغمر المشاهد في تلك اللحظة هو الألم النابع من غيرته على الحياة ، وإشفاقه على الإنسان حين يقتل أمامنا هكذا ببساطة كما تقتل البعوضة ، أو يداس عليه بالأقدام كما تداس النملة . ليس هو الأثر الذي أراد شيكسبير أن يتركه في نفوسنا ، ولكن الموقف مرتبط بمعان أبعد من هذا . فالجريمة استطاعت ، للحظة ما ، أن تجعلنا ننتقل من عالم الحياة

العادية إلى عالم آخر منفصل إلى حد كبير ، عن المألوف والعادى ، إنها لحظة خرج فيها ماكبث وزوجته عن طبيعتها العادية إلى طبيعة سيطر فيها الشر عليهما سيطرة كاملة ،وكان الشيطان فيهما هو الذى يعمل ، ويعمل وحده . ومن هنا استطاع شيكسبير أن يجعلنا نحس فى لحظة القتل أننا دخلنا عالما مغلقا ومنفصلا عن العالم العادى الذى نعيشه ، وجعل كل مشاعرنا تنحصر فى هذا العالم الذى انفصل تماما وقطع عن تيار الحياة العادية .

على أن هذه الحياة التى عشناها فى هذه اللحظة ، والتى تعد انفصالا تاما عن تيار الحياة العادية لم تستمر طويلا ، فما إن ينتهى ماكبث من قتل دانكن حتى يسمع الطارق على الباب الخارجى ، ويسمع بقوة ، ومعنى هذا أن العالم الذى انفصلنا عنه بارتكاب الجريمة قد بدأ يدب دبيبه من جديد . هذه العودة من عالم الجريمة إلى عالم الواقع هو الذى حمل كل هذه المشاعر التى أحس بها الناقد والذى ضاعف من إحساسه بالجريمة ، وأضاف إليها أبعادا أخرى . وجعلها تبدو أكثر تركيزا وعمقا . ولكن لماذا كانت عودتنا إلى الحياة العادية هو الذى زادنا إحساسنا بعمق الجريمة وفظاعتها؟ الموقف تماما أشبه مايكون بما يحدث لنا عندما نرى أحد أصدقائنا أو أحبابنا يقع أمامنا فاقد النطق بلا حراك على أثر إغماءة أو غيبوبة ، فإننا عند ذلك نظل مذهولين مشدوهين معلقين كل مشاعرنا على الرجل ، بل ومنفصلين عن كل شىء حولنا ، حتى إذا بدأ هذا الرجل يتحرك حركة أو يشهق شهقة ، أو يشير إشارة تنبىء بعودة الحياة العادية إليه ، عند ذلك يزداد إحساسنا بفظاعة ما كان ، بل إننا فى تلك اللحظة بالذات لحظة عودة الحياة إلى هذا الرجل ، نكون أكثر تأثرا بالموقف من أى وقت آخر ، حتى ليكاد بعضنا من فرط التأثر بالموقف أن يذرف دمعة .

كذلك الحال بالقياس إلى جريمة ماكبث ، ففى أثناء الجريمة كنا فى عالم من

الظلام الدامس ؛ حتى إذا تمت بدأ هذا العالم المظلم ينقشع ، فإذا سمعت الطرقات على الباب كانت إيذانا بأن رد الفعل قد بدأ ، وأن الشيطان الذى أتم فعلته أخذ يتلاشى ويختفى كما يختفى الشبح ، وبدأ نبض الحياة يسمع وأخذت ضرباته تتتابع من جديد . وهنا يصل انفعال المشاهد بالحادث إلى ذروته . وعند ذلك يصبح الطرق على الباب وسيلة حية من وسائل التأثير وعنصرا أساسيا يعتمد عليه فى تحليل الجريمة وفهمها .

هذا المثال الذى اقتبسناه من توماس دى كوينسى قادر على أن يضع بين أيدينا حقيقة هامة : وهى أن كل عمل من أعمال الفن العظيمة هو فى الواقع أشبه بالشمس والبحر والنجوم والأزهار ، كالندى والمطـــر والعواصف والرعود ، ينبغى حين يدرس أن نخضع لدراسته كل إمكاناتنا العقلية والحسية ، مع إيماننا بأن ليس فى كل ظاهرة من هذه الظواهر شىء يمكن أن يكون تافها أو ضئيلا أو غير جدير بالنظر والدراسة . فإننا كلما أمعنا النظر وتعمقنا فى الكشف عن الخبايا كلما استطعنا أن نظفر بالمزيد من المعرفة بخصـــائص الشىء الذى ندرسه ومقوماته ؛ بينما العين المهملة كثيرا ماتحجب عنا حقيقة الشىء وتحول بيننا وبين إدراكه إدراكا صحيحا .

وهذا المنهج الذى يقف بنا عند كل طرقة وكل لفتة فى النص المسرحى لا يعنى اهتماما بالجزئيات دون الكليات ، وإنما يعنى أن العمل المسرحى كل متكامل وان أى زفرة يزفرها الممثل أو أى حركة يأتيها لها دلالتها التى قد لا تظهر واضحة إذا أنت نظرت إليها وحدها ـ وإنما يكون لها الأثر والدلالة إذا أنت ضممتها إلى غيرها من الإشارات والتعبيرات حيث تقودك هذه الجزئيات فى النهاية إلى فهم كلى متكامل عن الأثر الفنى كله.

من أجل هـذا وجب على ناقد المسرحية المكتوبة أن يتتبـع كذلك الصور

والمجازات ، ففي كل مسرحية لغتها المجازية التي تحتاج منك أن تتبعها لتجمع من خيوطها قسمات العمل الفني وروحه ومغزاه . ولقد علمنا شيكسبير أن القراءة السطحية العابرة لاتغني عن فهم المعنى الكلي الذي يريده الشاعر ،وعلمنا صوفوكليس من قبل شيكسبير أن للغة في المسرحية أبعاداً أخرى لاتقف بك عند الظاهر القريب بل تحتاج منك إلى استكناه واستبطان الروح الخلفية التي تقبع وراء الصور والكلمات على طول العمل المسرحي . ولقد أشرنا في بحث سابق عن دراسة برنارد نوكس لشخصية أوديب ومأساته عند صوفوكليس، وعرفنا كيف استفاد الناقد في تحليل الشخصية ودراستها من الصور المجازية والرمزية . فجميع صور المسرحية واستعاراتها وتشبيهاتها تتآلف في إعطائنا هذا النموذج الفذ من الإنسان ، حتى إن المعادلة التي تبنى عليها مأساة أوديب موجودة في شكل رمزي في اسم البطل ، فكلمة أوديب أو المتورم القدم ، هي في الحقيقة كلمة تؤكد معنى التشويه الذي وسم جسد الملك العظيم ، وهو تشويه حاول أوديب نسيانه ، ولكنه لايفتأ يعيد إلى الذهن دائما صورة المنبوذ الذي نفي نفسه من المدينة ومعنى هذا رجوع أوديب إلى أصله .

وإذا رجعنا إلى الشق الثاني من كلمة أوديب وهو كلمة القدم فسنرى أن هذه الكلمة قد استخدمت على طول المأساة في عبارات ساخرة قصد بها استرجاع صورة أوديب الثاني إلى الذهن .

وإذا تركنا الشق الثاني من الكلمة ورحنا إلى الشق الأول منها وهو كلمة Oidi بمعنى « متورم » نلاحظ أن كلمة Oida كذلك تساوي بالعربية « أنا أعرف » .

وهذه الكلمة كلمة المعرفة واشتقاقاتها كثيرا ماخرجت من فم أوديب، ونحن نعلم أن معرفته هي التي جعلته حاكما على ثيبة والمعرفة هي التي جعلت إنسان القرن

الخامس قبل الميلاد يصل إلى هذه المكانه التي يرمز إليها أوديب .

وكلمة Oida بمعنى « أعرف » أو « أنا أعرف » تتردد فى الرواية بنفس المعنى الساخر الذى ترددت به كلمة « قدم » وأحيانا ماتصل الكلمة فى استعمالها إلى أقصى درجات التورية .

وهكذا ترى أن اسم البطل بشقيه قد استخدم فى الرواية بطارق إيحائية قصد بها إبراز العلاقة التى تربط بين أوديب الطفل ابن لايوس المتورم القدم والمنبوذ وبين أوديب الحاكم المطلق والعارف بكل شيء(١) .

وإذا انتقلنا من صوفوكليس إلى شيكسبير فكثيرا مانرى مجموعة من الصور المجازية ذات الدلالات الخاصة تسود المسرحية بأسرها ، ومن مجموعها نستطيع أن نقف على نوع من التجسيد المحسوس للمغزى العام الذى تبنى عليه الرواية وتهدف إليه فى النهاية .

ففى مسرحية هاملت مثلا نجد أن الصور كلها مشتقة من موضوع العلة أو السقام ، وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هاملت والعلة التى نزلت بالمملكة بمقتل أبيه ، وفى ماكبث فضلا عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية نلاحظ صورة رجل يرتدى ثيابا ليست ملكه فهى فضفاضة واسعة لا تلائمه . وهى ليست إلا صورة مركزة لموقف «ماكبث» الذى اختلس العرش من الملك بعد قتله . ولم يكن كفئا له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التى تفترس غيرها ، وهى تعبير عن طبيعة البشر الذى يسود عالم المسرحية ، وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية

---

(١) أنظر تحليل برنارد نوكس لمأساة أوديب ص ٧٤ وما بعدها .

والإنسانية فيه ، وتعكس ناموس الغابة التي يتميز به مجتمعها.[1]

وهكذا ترى أن في كثير من المسرحيات جوا رمزيا أو خياليا يشع منه إحساس واحد مهيمن مع طول المسرحية ، وينتج من هذا الإحساس ،شخوص المسرحية على نحو طبيعي ، وهذا العالم الشعري أو الرمزي أو الخيالي تتحرك فيه الشخوص كما نتحرك نحن في عالمنا الطبيعي .

وإذا تركنا الصور وما ترمز به أحيانا من رموز وما توحي به من أجواء نفسية خاصة أو ما تنشره من إحساس واحد مهيمن على طول المسرحية رأيناأن كثيرا ما يرجع الفضل للغة والحوار في الكشف عن اتجاه الكاتب . سواء أكان هذا الاتجاه رمزيا شعريا أم واقعيا ، ويجرنا هذا إلى البحث عن أنسب الأساليب ، وأكثرها ملاءمة للموضوع الذي يتحدث فيه الكاتب ، فالمتفق عليه أن الشعر كان أصلح الأساليب لموضوعات المآسي القديمة ، ولكن إذا جاز أن يصلح للمآسي فهو من غير شك أقل صلاحية للكوميديا ، ذلك أن العالم الذي تتحرك فيه الكوميديا تسيره التقاليد الاجتماعية ، أما العالم الذي تتحرك فيه التراجيديا فتسيره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف ولا تتغير .

كذلك تختلف لغة المسرحيات التي تتناول موضوعات كونية أو فلسفية أو فكرية كالصراع بين الإنسان والقدر أو بين الإنسان والقوانين العليا ، عن لغة المسرحيات التي تتناول حياتنا الاجتماعية ومشاكلنا اليومية ، فبينما نجد الأولى أميل إلى الرمز والإيحاء نجد الثانية أقرب إلى لغة الحياة العادية .

على أننا يجب أن نراعي في اللغة الواقعية هذه بعض الحقائق ، فليس معنى

---

(1) أنظر كتاب دراسات في الشعر والمسرح للدكتور مصطفى بدوي.

استخدامنا للأسلوب الذى يدنو بنا من الحياة أن نلجأ على الدوام للغة العامية أو الدارجة ، كما لا يجوز دائما أن ندعى أن لغتنا الدارجة هى أقرب اللغات إلى المسرح ، وأقدرها على التعبير عنه . فإن مهمة اللغة فى المسرحية أساساً هى أن تحقق للصراع قوته وإثارته ؛ وإن تساعدنا على إدراك حقيقة الشخصية التى أمامنا ، فمها أوغلت اللغة فى الفصحى فلا يجوز أن نحاسبها إلا على قدرتها فى المواءمة بين نفسها وبين شخوص الرواية ، فلكل شخصية فى الرواية عقليتها ونفسيتها وقدرتها على التعبير والتفكير ، ومن هنا وجب أن تكون اللغة التى تنطقها كل شخصية قادرة على إبراز طبيعة هذه الشخصية ورسم ملامحها وقسماتها فى وضوح وتركيز .

تلك هى وظيفة اللغة فى المسرحية ومن هنا لا يجوز لنا أن نفضل لغة على أخرى فنقول إن العامية أفضل من الفصحى فى الدلالة على الأفكار والأشخاص، كما لا يجوز أن نقول العكس دائما ، فاللغة الناجحة هى القادرة على تحقيق وظيفتها على المسرح سواء أكانت عامية أم فصحى .

بقيت بعد هذا نقطة أساسية تتعلق بالنقد الدام للمسرحية المكتوبة وهى فهم الاتجاه العام للكاتب والمدرسة الفكرية أو الفنية التى ينتمى إليها وذلك من دراسة النص وأحداثه وشخوصه .

فمن الواضح أن المسرحية الكلاسيكية تختلف عن الرومانسية وأن الاثنتين يختلفان عن الواقعية بأنواعها، كما أن هذه الأخيرة تختلف فى مفاهيمها عن الاتجاه الوجودى والاتجاهات العبثية الأخرى .

فنحن حينما نقرأ مسرحية من الاتجاه الكلاسيكى نجد أنفسنا أمام شخوص لا تمثل الأنماط العادية المألوفة التى نراها فى الواقع، ولا تمثل الأنماط النادرة أو الشاذة أو المثالية البعيدة عن الواقع بل هى تمثل الكلى أو الجوهرى ، ومن

ثم فهى أقدر بتكوينها على أن تعطينا جوهر الإنسان وحقيقته الكلية ، ولذلك فهى كثيرا ما تسقط من حسابها عند تصوير الشخصية كل ما يتصل بالجزئى ، ونعنى به التفاصيل الجزئية التى تربط إنسانا ما بتقاليد محلية أو اجتماعية معينة، وتركز على ما فى الإنسان من معان كلية، مثل معانى الخير والشر والحرية والعدل والفناء والبقاء وغير ذلك . ومن أجل هذا كان الصراع فى مثل هذا النوع صراعا بين الإنسان والقوى الكونية . أما الشخصية الرومانسية فهى شخصية تتجه إلى تصوير المثالى أو النادر أو الشاذ أو الفريد . وإذن ففردية البطل وقواه الداخلية وطبيعة خلقه وتكوينه هى التى تجعله يقف هذا الموقف أو ذاك ، وهى التى تحدد سلوكه وتنتهى به إلى مصير معين ، وطبيعة الصراع فى مثل هذه المسرحية تنشأ من صراع العناصر المكونة للشخصية مع قوة من القوى أو ضرورة من الضرورات مثل الصراع بين الحب والواجب أو بين الفرد والجماعة ، أو بين إرادة مشلولة تصارع قوى العقل كما هو الحال فى هاملت . وهاملت من غير شك مثال رائع للشخصية الرومانسية لأنها تمثل المثالى أو النادر ، شخصية فريدة فى نوعها لا يمكننا أن ننسبها للواقع ، فقد استطاع المؤلف أن يمنحها من الخصال والصفات ما يجعلها شخصية متميزة ذات طبيعة خاصة . ومع ذلك فقد يعترض معترض فيقول : لا إن شخصية هاملت شخصية من الممكن أن نصادف مثلها فى الحياة . هذا صحيح ، ذلك لأن فن شكسبير استطاع أن يوهمنا بأن هاملت شخصية حية نابضة بل ويمكن أن تلقاها ونصادفها فى الحياة ، ولكن هذا لا ينبغى أن يصرفنا عن الحقيقة الأصلية وهى أن هاملت صورة للشخصية النادرة .

فإذا انتقلنا إلى الشخصية الواقعية وجدنا أنفسنا أمام نوع من الشخوص لا يصور الكلى العام ولا المثالى النادر ، وإنما يمثل الجزئى ، ففى الشخصية

الواقعية تتجمع نسب متكاملة ومتعادلة بين الكلى والجزئى والنادر ، إلا أنها جزئية فى النهاية لأنها تعطيك ملامح الواقع المرتبط بقطاع معين من مجتمع أو بخصال إنسان مرتبط فى تكوينه بأفكار وقيم وسلوك نابعة من بيئة معينة ووليدة بناء اجتماعى خاص .

على أن ناقد المسرحية بحاجة ، وهو بصدد التعرض لهذه المذاهب الأدبية المختلفة ، بحاجة إلى الوعى الكامل بحركة التطور التى تطرأ مع كل مذهب فقد تجد فى بعض المسرحيات الواقعية بعض الخيوط التى ما تزال تربط الواقعية بالرومانسية وتشدها إليها ، وقد تسيطر الواقعية على طائفة من الكتاب فى فترة زمنية معينة ثم إذا بهذه الواقعية قد بدأت تتلاشى عند بعض الكتاب وتحل محلها ألوان أخرى كالواقعية الرومانسية أو الواقعية الرمزية .

كما أن دراسة ناقد المسرحية لتاريخ الفكر البشرى والآداب الإنسانية الكبرى عنصر أساسى وهام فإن مثل هذه الدراسة كفيلة إذا تحققت أن تكون هادية للناقد، فعلى أساس منها يستطيع أن يفرق بين الواقعية التى ظهرت منذ أقدم العصور والواقعية التى سادت آداب القرن التاسع عشر ثم بين كل هذا وبين الاتجاهات الواقعية المعاصرة من عبثية ووجودية وغيرها .

ولعلنا لا نغلو فى القول إذا قلنا أن كثيرين ممن يتكلمون عن الواقعية يخلطون فى أقوالهم، فمنهم من لايزال يعتقد أن الواقعية هى الأدب الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله بأمانة، ومنهم من لايزال يرى أن الواقعية أدب يجافى كل نزعة إلى الخيال والتصوير ، وآخرون يعتقدون أن الواقعية هى نقيض المثالية ويضعون هذه فى طرف وتلك فى الطرف المقابل لها . فبينما يرون فى المثالية أدب الأبراج العاجية ، أو نزعة من نزعات الترف والارستقراطية الفكرية يرون فى الواقعية ارتباطا بمشاكل الحياة الشعبية والطبقات الكادحة من المجتمع . بل لقد تطرف

بعض الدارسين فرأى أن تصوير الذات الفردية لا يصلح موضوعا للأدب الواقعى ،وأن مثل هذا الاتجاه يناقض ماينبغى للواقعية التى فى ظنهم أنها تنحصر فى تصوير مشا كل المجتمع وما يسوده من مظاهر الفقر والاضطهاد والظلم التى تئن تحت وطأتها طبقات الشعب العاملة .

ولعل هذا الخلط الواسع الانتشار فى مفهوم الواقعية أن يكون بسبب صياغة الكلمة واشتقاقها ، فقد نظروا فرأوا أن الواقعية فى اللغة نقيض المثالية التى كانت سمة من سمات الأدب الرومانسى ، أدب الارستقراطية الفكرية والخيال الجامح والمعضلات الميتافيزيقية أو الأحداث التاريخية البطولية ، ومن هنا شاع عند الناس مفهوم للواقعية مستمد من اللفظة واشتقاقها ، فما دامت واقعية فلابد أن تكون أدبا موضوعيا مرتبطا بالواقع . ونقل ما نراه مبسوطا أمامنا من حياة الناس .

والحقيقة أن الواقعية مع اختلاف أنواعها ومنذ أصبحت مذهبا معروفا هى اتجاه فلسفى فكرى قائم على نظرة محددة للإنسان. إنها رؤية معينة للحياة . وعلى الرغم من أن هناك علاقة إيجابية بين اشتقاق الكلمة اللغوى وبين مفهومها أو مدلولها الأدبى أو الاصطلاحى ، وعلى الرغم من أن إحدى سمات الواقعية أنها تهتم بالواقع وتسعى إلى الكشف عن تصويره وتبصيرنا بخفاياه ، على الرغم من هذا كله فإن حقيقة هامة لا ينبغى أن تغيب عنا ـ وهى أن مفهوم الواقعية الحقيقى مرتبط ارتباطا أساسيا بنظرة فلسفية معينة للحياة والإنسان ، وخلاصة هذه الفلسفة التى سادت التفكير الأدبى فى أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر أن واقع الحياة شر فى جوهره ، وأن الخير الإنسانى ليس إلا قشرة خارجية زائفة ، فإذا ما نحينا هذه القشرة الخارجية رأينا بشاعة الحقيقة والواقع، وأدركنا أن كل ما ينطوى عليه هذا الكائن الغريب الذى هو الإنسان ليس إلا

مجموعة من الخصال الوحشية الشريرة،وأن هذا الرداء الذى يرتديه ماهو إلا قناع يخفى تحته كل مظاهر الخسة والدناءة والشرور والوحشية . فالإنسان فى واقعية القرن التاسع عشر وحش فى ثياب إنسان أو كما قال عنه الفيلسوف هوبز « إن الإنسان للإنسان ذئب ضار » .

ومن هنا ترى أن الواقعية كما فهمها أصحابها فى القرن التاسع عشر ليست مجرد اتجاه ينقل الواقع أو يعالج مشاكل المجتمع أو يرشدنا إلى وسيلة من وسائل إصلاحه وإنما هى تفسير معين للحياة ، ونظرة محددة لحتمية الإنسان فى هذا العالم .

على أن فهمنا لنشأة هذا الاتجاه لا ينبغى أن يحول بيننا وبين متابعة ما جد على هذه النظرة من تغيير ، فقد تغيرت هذه الفلسفة عند الواقعيين الاشتراكيين. ذلك أن النظرة إلى الحياة والإنسان عند الاشتراكيين مرتبطة أساسا بمصالح الجماعات والأفراد ، ومن ثم كان للواقعية عند هؤلاء مفهوم آخر . فقد ذهبوا إلى أن معنى الواقع لا يتحقق بأمانة إذا كنا نقصره على الجانب الشرير من الحياة وحده ، وما دامت نظرتنا إلى الحياة والأحياء قائمة أساسا على تصورنا الخاص للحياة ورؤيتنا لها . فالأمر متروك لنا ، وللصورة الذهنية التى لدينا عن الحياة . وإذن فمن الخير أن نلون هذه الصورة باللون الذى نراه يتفق مع صالحنا وصالح الحياة حولنا . وإذا كان فى مقدور الإنسان أن يوجه الحياة ، وأن يصنع مصيره بنفسه وإذا كانت إرادة الإنسان وتصميمه وعزمه قادرة جميعها على استئصال الشر الدفين فى أعماق الحياة وتدعيم ما فيها من خير ودفعه إلى الإمام، إذا كان هذا كله فى مقدور الإنسان فما الذى يدعوه إلى تغليب الشر وتكريس جهده وفنه على البحث عنه واحتضانه ؟ ثم ما الذى يعود على الإنسان والحياة إذا نحن صرفنا اهتمامنا كله إلى الجانب الشرير فى الإنسان ثم جسمناه وضخمناه على هذا النحو الذى تريده لنا واقعية المتشائمين .

على أساس من هذا المفهوم الجديد لمعنى الواقعية أخذ الاشتراكيون يوجهون هجومهم نحو واقعية القرن التاسع عشر، يرون فيها وفى المذهب الطبيعى هدما للحياة وتقويضا لعناصر الخير فى الحياة.

ولم يكن هجوم الاشتراكيين على المذهب الطبيعى بأقل من هجومهم على الواقعيين ونظرتهم للحياة ذلك أن الطبيعية امتداد، للواقعية واستمرار، بطريقة أو بأخرى، لنفس الاتجاه، فالإنسان عند الطبيعيين حيوان فى جوهره. وكل الاختلاف بينهم وبين الواقعيين أن الطبيعيين يرجعون وحشية الإنسان إلى سيطرة غرائزه عليه. فالإنسان عندهم أسير لمجموعة من الغرائز المتحكمة فيه والمستبدة به، وهو فى جملته عاجز عن التغلب عليها والتخلص من سيطرتها. إن الذى يوجه أفعال الإنسان عندهم جهازه العصبى، وغدده وإفرازات هذه الغدد، فمزاج الإنسان وسلوكه مرتبطان عندهم ارتباطا وثيقا بطبيعة هذه الأجهزة العضويه التى يتألف منها هذا الكائن الحى الذى هو الإنسان. وما انفعالاتنا ومشاعرنا، وما تفكيرنا وسلوكنا وما مخاوفنا وأحزاننا، وما مباهجنا وأفراحنا إلا نتيجة طبيعية ومباشرة لما تكون عليه حالاتنا العضوية من الصحة والمرض أو من القوة والضعف.

وعلى أساس من هذه النظرية أرجع الطبيعيون واقع الإنسان إلى طبيعته العضوية وغرائزه وحاجات هذه الغرائز، وانصرف جهدهم كله إلى الكشف عن هذه الحقيقة التى هى فى نظرهم المصدر الأساسى لواقع الإنسان تفكيرا وسلوكا.

وعلى الرغم مما قد يبدو فى هذا المذهب من صدق يتفق وواقع الإنسان فإن واقع الإنسان لا يمكن أن يخضع كلية لطبيعته العضوية وحدها. فإن صح أن للغرائز والطبيعة العضوية تأثيرا فى واقع الحياة فإن فى حياة الإنسان الكثير الذى يمكن

بدوره أن يكون ذا فعالية وتأثير كبيرين فى سلوكه وتفكيره .

ومهما يكن من شيء فإن الطبيعية مذهب ينبغى أن يقف فيه الناقد فى دراسة المسرحية موقفا يتفق وطبيعة هذا المذهب فلا يخلط بينه وبين المذاهب الواقعية الأخرى ، كون على وعى بمدى تأثير هذا المذهب وطغيانه على العمل الفنى ، ومدى ما يكون له من دلالات على العصر وعلى منحى التفكير والهدف الذى يسعى اليه الكاتب المسرحى .

على أننا وقد أشرنا للمذاهب الواقعية لا ننسى أن نشير بصفة خاصة إلى الأشكال الجديدة التى أنتجتها الحركات الثقافية الثلاث التى شاعت على أثر ظهور بعض المذاهب الفلسفية والفكرية والاجتماعية والتى سادت تفكير فلاسفة هذا القرن ، ونقصد بهذه الحركات الثقافية الثلاث الوجودية والواقعية الجديدة ومسرح الطليعة.

ولسنا بحاجة إلى دراسة هذه الاتجاهات بالتفصيل الآن فقد كان لنا منها موقف وقفناه فى كتابنا « الأدب وقيم الحياة المعاصرة » ولكننا نكتفى الآن بكلمة عابرة عن مسرح الطليعة الذى يضم فى فرنسا جماعة من المثقفين تحت ريادة يونسكو وبيكيت، وتضم أدوبرى وآرثر أداموف وجان فوتيير ، وجان جينييه وغيرهم وأهم ما يميز هذه الحركة أنها حركة فنية متأثرة بروح العصر وفكره وفلسفته ، ومرتبطة ارتباطا وثيقا بالتعبير عن إنسان هذا العصر وما اعتراه من تمزق وقلق وضياع وما سيطر على تفكيره من إحساس بعبث الحياة وانعدام الدافع والمسوغ لبذل الجهد والطموح فى عالم قد يباغته الدمار فى أى لحظة . كل هذا قد خلق نوعا من الشعور بالقلق المبهم المقيم الذى استبد بمفكرى القرن العشرين ، فولد لديهم إحساسا بانعدام المعنى والنظام فى الحياة .

وهم يرون أن الواجب يقتضيهم أن يجابهوا هذه الحقيقة وجها لوجه ، فقد يكون فى هذه المواجهة شيء من التنفيس عن الواقع الذى يعيشونه ، وقد يكون فيه نوع من الخلاص من الأزمة أو الوصول إلى النظام الذى يعوزهم ويعوز العالم . هذا إذا كان ثمة سبيل إلى الإيمان بأن لهذا النظام وجودا على الإطلاق.

ولقد كان من أثر هذه الاتجاهات العبثية أن أنجبت جماعة المثقفين الذين يمثلون مسرح الطليعة، وكانأهم ماحققه هذا المسرح هو إدراك أصحابه لضرورة خلق شكل جديد فى الأسلوب يدعو إلى التغيير الشامل الذى يقتلع النظم المألوفة من جذورها ويسعى إلى التعبير عن الحقيقة التى يكتشفها الفنان بالشكل الملائم لها .

ومنثماتسمت كتاباتهم بالتعبير الجديد غير المتوقع وبالجرأة وعدمالخضوع للنظام المألوف ، وهم يعتقدون أن الخروج على النظام القديم أمر يقتضيه السعى عن معنى جديد لحياة الإنسان ووجوده ، ويعبر عن حقيقة الصراع بينالإنسان المعاصر وبين الظروف الخارجية لهذا العالم غير المعقول . تلك الظروف التى تحاول قهره .

من أجل ذلك كان من الصعب على قارىء المسرحية التى من هذا النوع أن يدرك ما فيها لأول وهلة ، وذلك لبعدها عن موضوعات العالم الخارجى . ولبعدها عما ألف القارىء من كتابات سابقة . ومن هنا كان مسرح الطليعة مقصوراً فى بدايته على فئة قليلة من الذين يحاولون سبر أغواره ، ولكنه مع الوقت ومع الدراسات التى بدأت تنتشر حوله ، قد خطا خطوة نحو الاستقرار، فما كان غامضا سوف يبدو مفهوما مع الألفةوالدراسة والاقتراب وطولالمصاحبة للعمل الفنى .

وكل ما تنصح به ناقد المسرحية التى من هذا النوع ألا يتعجل الحكم عليها أو إهمالها لصعوبتها ، بل يجدر به أن يضعها فى مكانها من الاتجـــاه ويحاول دراستها على مهل وبعد تكوين وعى كامل بالمدرسة وما استحدثته من أصول جديدة .

هذا ، وما يزال فى هذا الاتجاه الكثير الذى لم يكتشف بعد ، كما ما يزال أمام النقد الحديث الكثير من الوقت حتى يقـــول كلمته الأخيرة عن أعمال يونسكو وبيكيت وغيرهم من أصحاب هـذا الاتجـــاه الطليعى ، إذا صح أن نسميه كذلك .

لقد تلبثنا عند المدارس والمذاهب المسرحية المختلفة ، وحاولنا أن نفرق بينها فى هذه العجالة قاصدين من ذلك كله أن نؤكد حقيقة هامة تتصل بالنقد المسرحى مؤداها أنه لا يمكن أن يتم للناقد الصلاحية الحقة لممارسة عمله فى نقد المسرحية إلا إذا كان على دراية بكل هذه المراحل المختلفة التى مرت بها المدارس المسرحية منذ اليونان القدماء حتى الآن .

بل إننا ما يزال لدينا لثقافة الناقد أشياء لم نشر إليها هنا ، ولكننا على ثقة من إدراك القارىء لها . من ذلك دراسة الناقد لأنواع المسرحيات من مأساة وملهاة ومن مآس قديمة ومتوسطة وحديثة ومن ملاه بعضها يعنى بالنماذج البشرية فيصورها وبعضها الآخر يعنى بالسلوك الإنسانى والاجتماعى ، وغيرها يتصل بنقد الحياة والمجتمع ولكل من هذه وتلك سماتها وأشكالها وظروفها الاجتماعية فطبيعة المسرحية اليونانية تختلف عن الرومانية وكل ذلك بعيد فى مبناه ومضمونه عن المسرح الحديث والمسرح المعاصر .

هذه جميعا دروس ينبغى على الدارس الإلمام بها إلمام إحساس يقوم على درس الأثر الفنى درسا مباشرا والاتصال به ومعايشته .

وإذا كنا قد وقفنا طويلا عند نقد التأليف وما يحتاجه من ثقـــافة وعلم ودراية بفن المسرح وأصوله وتتبع مدارسه ومراحله التى مر بها وما طرأ عليه من تغيير عبر العصور فإن ذلك لا يصرفنـا عن مرحلة أساسية وهامة فى النقـد المسرحى وهى نقد الإخراج .

فالمسرحية كما عرفناها نوع من الفن لا يتم ولا يتحقق إلا إذا تم إخراجه على خشبة المسرح فهو فن يراد به التمثيل لا القراءة ؟ وثقافة ناقد المسرحيـة لا تنحصر فى دراسته للنص المقروء وتتبع خصائصه والكشف عما فيه من قيم تتصل بفن التأليف المسرحى وحده بل يتعدى ذلك إلى دراسة الإخـراج . والنظر فى العمل المسرحى بعد تقديمه للنظارة فى المسرح .

ونقد الإخراج يحتم على النـاقد أن يدرس العلاقة بين النص المقروء والنص المنفذ أو النص الذى تم إخراجه ومشاهدته . ومن هذه المقارنة يمـكن الكشف عن فهم المخرج للنص وقدرته على تجسيد أفكار المؤلف وتصويرها ، وإبراز الجو العام المسيطر على الرواية والهدف الأخير منها ثم اكتشاف قدرة المخرج على توجيه الممثلين وحسن اختياره لهم ، ومعرفته بإمكانيات كل ممثل والاستفادة من هذه الإمكانيات ، كل بحسب الدور الذى يصلح له .

هذه ناحية ، أما الناحية الأخرى المتصلة بنقد الإخراج فهى دراسة استخدام المخرج لجميع الوسائل التى استعان بها فى إخراجه من ملابس ومنـاظر وأضـواء وموسيقى وديكور وغير ذلك . وهذه بحاجة أولا إلى إلمـام بفن الإخراج ومعرفة الكثير من حيله وخفاياه .

وترجع أهمية هذه الناحية الإخيرة فى أنها الوسيلة الحيسة لإيهام المتفرج أنه يعيش فى الجو الطبيعى وأنه يشاهد قطعة حية من الحياة ، وأن كل ما يجرى أمامه ليس تمثيلا وإنما هو عالم حى من الواقع . من أجل ذلك كان على المخرج أن يكون دقيقا فى دراسة النص وعصره وشخوصه ، ثم يحاول تجسيد هذا النص بحيث يطابق العصر الذى كتب فيه وبحيث ينطق بكل ملامح الحياة والبيئة ويضفى جوا طبيعيا على المواقف والحركة والأشخاص .

وعلى الرغم من أهمية هذه الناحية فى تقديم العمل المسرحى ونجاحه فإنه لا يجوز المبالغة فى استخدام هذه الوسائل المسرحية كما هو ملاحظ فى كثير مما نشاهد اليوم حتى لا يصرفنا المخرج بكل هذه المؤثرات عن تتبع الأثر المكتوب وحتى لا يطغى بمناظره ولوحاته على طبيعة المسرح الأساسية والاستمتاع بما فى هذه الطبيعة من أصالة فى التعبير .

على أننا ، فى نهاية هذا المقال ، يجب أن نشير إلى أن ما عرضناه من نقاط هنا ليست كل ما نراه هاما وضروريا ، بل هو عرض سريع لبعض الأصول التى يتحتم مراعاتها إذا أردنا أن نتصدى للمسرحية بالنقد .على أن من واجبنا أن ننبه إلى أن ناقد المسرحية ليس بحاجة أن يتناول كل هذه الأصول فى نقده، فطبيعى أن دراسة كهذه تحاول أن تضع الخطوط العامة أكثر من تحديدها لأمور بعينها، فمن الجائز جدا لناقد المسرحية أن ينحصر نقده لها ى مسألة واحدة أو مسألتين، ·قد ينقد تأليفها وحده ، وقد ينقد إخراجها وحده ، وقد يسترعى إنتباهه قضية معينة تثيرها المسرحية أو تناقشها ، وقد يترك هذا كله ويهتم بناحية فنية تتصل بالبناء أو الشكل . فليس حتما على الناقد إذا تعرض لمسرحية ما أن يتناولها من جميع زواياها ، بل يكفينا منه زاوية واحدة ، والمسألة ترجع إلى تكييف الناقد

للموقف . ومبلغ اهتمامه بالناحية التى يريد التركيز عليها .

وإذا كنا قد أطلنا فيما ينبغى للناقد من دراسات فما ذلك إلا لإيماننا بأن الفن المسرحى فن متشعب الاتجاهات، وملىء بالتطور،وغنى بالعناصروالأنواع، ووعى الناقد بهذا كله ضرورى حتى ولو كانت الزاوية التى سيتعرض لها فى نقده جزئية أو محدودة .

ويهمنا فى نهاية هذا البحث أن نشير إلى أن ما قدمه الأستاذ نبيل فرج فى دراساته لبعض المسرحيات المعاصرة يدعو إلى أن نشد على يديه بقوة فهو قد تعرض لكثير من المسرحيات التى تحتاج من دارسها إلى وعى كامل بالمذاهب الجديدة والمعاصرة ، وأنه على الرغم من صعوبة هذه المسرحيات قد أستطاع أن ينفذ إلى أعماقها ويلتقط أبرز خصائصها بعين واعية وإحساس بهذاالفن وإدراك لآثاره الخطيرة فى تثقيف أجيالنا المعاصرة. ولقد أثارنى حقيقة فى دراسته لبعض النصوص العربية والأجنبية أثارنى باهتماماته البالغة بالروح التقدمية التى ينطوى عليه الأثر الفنى الذى بين يديه . كما هزنى إيمانه بنواحى الجمال وحرصه على تعقبها والسعى وراء مقوماتها الفنية .

على أن هناك ناحية أخرى فى ناقدنا الشاب وهى إيمانه بالقيم التى تسعى نحو التغيير تغيير حياتنا وإرساء دعائم جديدة لهذه الحياة ، والنظر بعين يقظة وساهرة إلى بناء جديد يتابع فيه بعين يقظة وساهرة سلامةالتحول الاشتراكى فى بلادنا مؤمنا بأنه الطريق الوحيد للحياة الحرة التى نناضل جميعا من أجلها .

على أن نشاطه المستمر واندفاعه فى الطريق دائمـا إلى الأمام غير آبه بالعوائق والسدود سوف يكون أحد العوامل الهامة فى أحرازه لسبق طليعى فى مجال الدراسات النقدية والأدبية ،

ملحـــق

مسرحية الحفل السنوى

لأنطون تشيكوف

شخصيات المسرحية :

١ ـــ أندريه اندريفيتش شيبوتشين .

(رئيس مجلس إدارة بنك التسليف التعاونى ، رجل فى مقتبل العمر ، يضع منظارا على إحدى عينيه) .

٢ ـــ تاتيانا أليكسيفنا Tatyana Alexyevna زوجته عمرها خمس وعشرون سنة .

٣ ـــ كوزما نيقولايفيتش هيرين . (صراف البنك رجل عجوز)

٤ ـــ ناستاسيا فيدوروفنا ميرتشكوتكين. (امرأة عجوز تلبس ثوبا فضفاضا)

٥ ـــ أعضاء مجلس إدارة البنك .

٦ ـــ موظفون بالبنك .

تجرى أحداث المسرحية فى بنك التسليف التعاونى فى مدينة (ن) .

مكتب الرئيس ـــ إلى اليسار باب يؤدى إلى قلم الحسابات . منضدتان للكتابة ، المكتب به أثاث يشعرك بأن الذى وضعه يريد أن يقنعك بأنه رجل ذواقه ، أكسية للمقاعد ، ستائر من المخمل ، زهور ، تماثيل ، سجاجيد ، تليفون ... الوقت ظهرا .

هيرين

(منفردا يرتدى حذاء مطر (يصرخ فى مواجهة الباب)

أرسلوا أحد الناس إلى الصيدلى ليشترى بثلاث بنسات قطرات من دواء الفاليرا ، وأن يحضروا بعض الماء النقى إلى حجرة رئيس مجلس الإدارة ، هل

يتحتم على أن آمركم بذلك مائة مرة (يذهب إلى منضـــدة الكتابة) إننى أكاد أسقط من الإرهاق ، لم أتوقف عن الكتابه منذ ثلاثة أيام بلياليها ، ولم تغمض لى عين لحظة واحدة ، أواصل العمل هنا من الصباح إلى المســاء ، وأواصل العمل فى المنزل من المساء حتى الصباح (يكح) وأشـــعر بالمرض فى كل أجزاء جسمى ، أرتعد وتنتابنى الحمى ، وأسعل وتؤلمنى ساقاى ، ولا يفارق عينى منظر النقطوالحروف من كل شكل ونوع (يجلس) .

وفى الاجتماع العام اليوم سيقف رئيس مجلس الإدارة ، ذلك الحمار الدعى الذى لا قيمة له ليقرأ التقرير ... « ان مصرفنا اليوم وفى المستقبل ... » (يتنهد ويكتب) اثنين ... واحد ... ستة ... صفر ... سته ... انه يريد أن يظهر بمظهر البراعة فيتحتم على أن أجلس أنا هنا ، وأن أعمل من أجله كالعبد الأجير، أما هو فلن يفعل أكثر من أن يضيف إلى ما أكتب بضع لمسات شاعرية ... ويتركنى أعمل أياما متواصلة فى جميع الأرقام ... فليسلخ الشيطان جلده (يستمر فى عملية الإحصاء) لا أستطيع أن أطيق ذلك الرجـل (يكتب) واحـــد ... ثلاثة ... سبعة .. اثنين ... واحد ... صفر ...

لقد وعدنى أن يـكافئنى على عملى ، إذا انتهى كل شىء على ما يرام اليـوم ، وإذا أفلح فى خداع الجمهور ، وعدنى بوسام ذهبى وبمكافأة قـدرها ثلاث مائة روبل ، سنرى .. (يكتب) ولـكن إذا لم أحصل على شىء مقابل تعبى هـــذا فانتبه لنفسك يا حضرة الرئيس . اننى رجل مندفع...وإذا ما استثرت فقد أقدم على شىء ... نعم ... (تسمع أصوات استحسان من خلف الكواليس ويرد عليها شيبوتشين قائلا : « شكرا ـــ شكرا أنا ممنون » ثم يدخل شـــيبوتشين مرتديا ثياب السهرة مع رباط رقبة أبيض وفى يده ألبوم قدم إليـه منذ لحظة) .

شيدوتشين

(واقفاً عند الباب وناظرا إلى قلم الحسابات) .

إننى سأحتفظ بهذه الهدية التى قدمتموها إلى أيها الزملاء ، سأحتفظ بها حتى يوم موتى ، ذكرى لأسعد أيام فى حياتى ... نعم أيها السادة إننى أشكركم (يلوح إليهم بقبلة ، ويتجه نحو هيرين) ياصديقى العزيز كوزمانيقولا يفيتش (يدخل عليه بعض الكتبة من وقت لآخر لإمضاء بعض الأوراق ثم يخرجون)

هيرين

(يهب واقفاً) إن لى الشرف أن أهنئك ياصديقى أندريه اندريفتش بمناسبة الذكرى الخامسة عشرة لتأسيس مصرفنا هذا ، وأتمنى أن ..

شيدوتشين

(يضغط على يديه بحرارة) أشكرك ياصديقى ... أشكرك ربما كان من الواجب تمجيدا لهذه المناسبة العظيمة ، وابتهاجا بهذا الحفل السنوى أن يقبل كل منا الآخر (تقبيل) إننى سعيد جدا .. جدا ... أشكرك على اجتهادك فى عملك ... أشكرك على كل شى ... إذا كنت قد أديت شيئا نافعا أثناء عملى رئيسا لمجلس الإدارة فإننى مدين به قبل كل شىء إلى زملائى (يتنهد) نعم يا صديقى، خمسة عشر عاما .

خمسة عشر عاما شهيرة .. شهيرة كشهرة اسمى شيبوتشين (باهتمام) على فكرة كيف حال التقرير أرجو أن يكون فى طريقه إلى النهاية ..

هيرين

نعم لم يبق لى غير خمس صفحات .

شيبوتشين

عظيم ، إذن سيكون جاهزا قبل الساعة الثالثة بعد الظهر .

هسيرين

أستطيع إتمامه إذا لم يعقنى عائق ، فإن ما تبقى منه قليل .

شيبوتشين

رائع... رائع ... كروعة اسمى شيبوتشين ... سيعقد الاجتماع العام فى تمام الساعه الرابعة اسمع ياصديقى العزيز ... دعنى أمر على النصف الأول من التقرير ... أسرع ... اعطنى إياه (يأخذ التقرير) إننى أتوقع أشياء عظيمة من هذا التقرير ... انه الصاروخ الذى ينطلق الصاروح العظيم كعظمة اسمى شيبوتشين (يجلس ويقرأ التقرير) (إننى مرهق إرهاقا فظيعا ، فقد أصابتنى ليلة الأمس آلام النقرس ، وعلى الرغم من ذلك فقد انفقت الصباح كله أجرى فى كل مكان لأنجز بعض الأعمال ثم بعد ذلك استقبالات رائعة مثيرة إنه شىء يضايق إننى متعب ...

هسيرين

(يكتب) اثنين ... صفر ... ثلاثة ... تسعة اثنين... صفر . إن الأرقام تهتز أمام عينى ... ثلاثة ... واحد ستة ... اربعة واحد خمسة (تسمع أصوات آلة العد) .

شيبوتشين

وثمة منغص آخر ، فقد جاءتنى زوجتك هذا الصباح واشتكت إلى منك مرة أخرى ، لقد قالت لى إنك جريت وراءها أنت وشقيقتها بالأمس

وفى يدك سكين تهددها بها ... كوزما نيكولافيتش ماذا تنتظر بعد هـــذا . ايه ... تكلم .

هيرين

(بحرارة) يا أندريفتش ، إننى سأتجاسر تمجيدا لهـذا الحفل العظيم ، أن أسألك معروفا ، وأن أرجوك رجاء حارا ، حتى ولو من أجل خدمتى هنـا كالعبد ، ألا تتدخل فى شئون أسرتى ، أرجوك .

شيبوتشين

(يتنهد) إن لك طبعاً غريباً يا كوزما نيكولافيتش ، إنك شخصية محترمة وممتازة ولـكنك مع النساء تتصرف كالبهلوان ، إننى لا أدرى لمـاذا تـكرههم هذا الـكره .

هيرين

وأنا لا أدرى لماذا تحبهم أنت هذا الحب (فترة صمت)

شيبوتشين

لقد قدم لى موظفو المكتب منـذ لحظـة ألبوما من الصور ، وسمعت أن أعضاء مجلس الإدارة سيقدمون لى خطابا ووعاء من أوعيـة الشراب (يلعب المنظار الذى يضعه على عينه) إن هذا رائع رائع روعة اسمى شيبوتشين كل شىء يسير سيرا حسنا — لابد لنـا من شىء من براعة العرض من أجـل المصرف ، استمع إلى أيها الشيطان ، إنك من غير شك واحـد منا وانت تعرف كل شىء عن الموضـوع ، ولن أذيع سرا إذا قلت لك إنى أنا الذى ألفت الخطاب الذى سيقدمو نه إلى ، وأنا الذى اشتريت هـذا الوعاء الفضى ، وقد كلفنى الغلاف الذى سيوضع فيه الخطاب خمسة وأربعين روبلا ، ولـكن كان

علينا أن نصنع ذلك ، فلو تركنا الأمر للمدعوين لما فكروا هم فى تقديم شىء (يتلفت حوله) والآن فنلق نثارة على المكان كله ... أليس جميلا ... أن زملاءنا هنا فى المصرف قد أطروا فكرة تلميع مقابض الأبواب ، واستحسنوا أن يرتدى موظفو المكتب رباط رقبة خاصا بهذه المناسبة ، وإن نوقف على مدخل المصرف بوابا فخم الهيئة ، ولكن لن نصنع شيئا من هذا ياصديقى ، لن نصنع شيئا من هذا ، فإن تلميع مقابض الأبواب ووضع رجل ضخم الجثة على الباب ليس بالأمر الهام ، إننى قد أكون فى بيتى رجلا جلفاً ، وقد أتناول طعامى وأنام كما يفعل الخنازير ، وأسرف فى الشراب حتى أفقد وعيي ...

هيرين

أرجو أن تكف عن هذا ياسيدى فإن فيه تعريضا بشخصى .

شيبوتشين

لا أحد يعرض بشخصك يا كوزما ، يا لك من صاحب مزاج حاد ... لقد كنت أقول إننى قد أكون فى بيتى رجلا جلفا أو محدث نعمة ، وأن أسمح لعادتى بالانطلاق ، أما هنا فإن كل شىء ينبغى أن يكون وقورا ، إننا هنا فى المصرف ، إن كل جزئية هنا يجب أن تكون معبرة وملفتة للأنظار .

(يلتقط قصاصة ورق من على الأرض ويلقى بها فى المدفئة) إن الشىء الذى أفخر به هو أننى رفعت من سمعة هذا المصرف ، إن السمعة شىء عظيم عظمة اسمى شيبوتشين (يتفحص هيرين) إن هيئة المساهمين قد تأتى إلى هنا فى أى لحظة وأنت ما زلت ترتدى هذا الحذاء وتضع حول رقبتك هذا اللفاع ، وما زالت عليك هذه الجاكتة القصيرة التى لا لون لها ، كان يجدر بك أن ترتدى ثياب السهرة ، أو تلبس السترة السوداء الرسمية لهذه المناسبة .

هيرين

إن صحتى أغلى عندى من مساهميك ... إننى أشكو من التهـاب فى كل ناحيـة .

شيبوتشين

(فى قلق متزايد) (لكن يجب أن تكون لديك هذه الثياب ... إن ذلك غير لائق ... إنك ستكون سببا فى إفساد النظام .

هيرين

إذا دخلت الهيئة فباستطاعتى أن أتوارى عن الأنظار ليس للموضوع كل هذه الأهمية ... (يكتب) سبعة ... واحد ... سبعة . اثنين . واحد . خمسة صفر . اننى أكره غير اللائق من الأشياء ... سبعة .. اثنين .. تسعة (تسمع أصوات آلة العد) (إننى لا أطيق الأشياء غير اللائقة فقد كنت تحسن صنعا لو أنك لم تدع إلى هذه الحفل نساء على الإطلاق ...

شيبوتشين

ياله من كلام فارغ .

هيرين

إننى أعرف ستسمح لعدد كبير منهن ، ستسمح بما يملأ صالة عرض كبيرة ، إننى فقط أريـد أن أنبهك سوف يفسدن عليك كل شىء ، إنهن سبب المصائب ومصدر الشقاء .

شيبوتشين

بالعكس تماما ، إن مجتمع النساء خليق أن يرفع الروح المعنوية ويبعث السرور إلى النفس .

هيرين

نعم ، إن زوجتك مثقفة ثقافة عالية فيما أعتقد ، ولكنها مع ذلك تفوهت يوم الاثنين الماضى بما صدمنى صدمة قوية ، لم أستطع أن أتخلص من آثارها لمدة يومين كاملين ، فعلى حين غرة ، وأمام بعض الغـــرباء انفجرت قائلة « هل صحيح أن زوجى قد اشترى أسهم الدرايز كو برىازكى Dryazhko - Pryazahky التى هبطت أسعارها ؟ آه ! إن زوجى مشغول جـدا من أجل هذه الصفقة » تقول ذلك أمام الغرباء ! لأى سبب تريد أن تكون صريحا معهم لا أدرى ؟ هل تريد منهم أن يوقعوك فى مشاكل ؟

شيبوتشين

كفى ! كفى ! إن ذلك محزن ولا يليق بما نحن مقبلون عليه من حفل ... على فكرة لقد ذكرتنى (ينظر فى ساعته) إن زوجتى الحبيبة قد حان موعد حضورها ، وقد كان ينبغى على أن أذهب لاستقبالها على المحطة ، مسكينة ... ليس لدى وقت كاف كما أننى متعب ، أقول لك الحقيقة إننى لست فرحا لحضورها ... صحيح أننى مسرور ولكن كنت أكون أكثر سرورا لو أنها بقيت يومين آخرين عند أمها ، إنها تنتظر منى أن أقضى الأمسية كلها معها فى نفس الوقت الذى رتبنا فيه الأمر لرحلة قصيرة بعد حفل العشاء (يرتعش) هاأنذا أرتعش مقدما ، إن أعصابى متوترة توترا شديدا وقد أنفجر فى بكاء شديد لأقل إثارة ، كلا لابد أن أكون متماسكا تماسك اسمى شيبوتشين .

(تدخل تاتيانا إليكسيفنا) ، ترتدى معطف مطر وتعلق على أحد كتفيها حقيبة صغيرة) .

(تاتيانا)

حبيبى (تجرى إلى زوجها ... يتعانقان فى قبلة طويلة) لقد كنا فى سيرتك منذ لحظة .

تاتيانا

(فى نفس لاهث) هل افتقدتنى ياحبيبى ؟ هل أنت بخير لم أذهب إلى المنزل بعد ! لقد جئت من المحطة إلى هنا مباشرة إن جعبتى مليئة بالأخبار . لا أستطيع أن أنتظر إننى لم أترك مامعى من أشياء فى الخارج ، إننى فقط أردت أن أمر عليكم دقيقتين (إلى هيرين) كيف حالك يا كوزما نيقولافيتش (إلى زوجها) هل كل شيء فى البيت على ما يرام ؟

شيبوتشين

نعم كل شيء على ما يرام ، إن صحتك قد تحسنت فى هذا الأسبوع ياتيانا وبدت عليك علامات السمنة . . هيه كيف كانت الرحلة هل تعبت فى السفر ؟

تاتيانا

كانت رحلة عظيمة ، ماما وكاتيا يرسلان إليك حبهما ، وقد كلفنى فاسيلى أندريه فيتش أن أقبلك نيابة عنه (تقبله) وخالتى أرسلت إليك علبة من المربى كلهم غاضبون منك لعدم الكتابة ، وزينا أرسلت إليك معى هذه القبلة (تقبله) آه لو عرفت ما حدث آه لو عرفت ؟ أنا صحيح خائفة . . خائفة أن أخبرك بما حدث أوه شيء فظيع شيء فظيع ولكنى ارى فى عينيك أنك لست سعيدا برؤيتى .

شيبو تشين

على العكس تماما . . ياحبيبى (يقبلها) .

(هيرين يكح بغضب)

تاتيانا

(تتنهد) آه مسكينة كاتيا . . إننى متألمة من أجلها متألمة أشد الألم.

شيبو تشين

إنه موعد الحفل السنوى اليوم يا حبيبى ، وقد تحضر هيئة المساهمين فى أى لحظة وأنت لم ترتدى ثيابك بعد .

تاتيانا

صحيح ؟ الحفل السنوى ؟ ألف مبروك إننى أتمنى لكم . . . إذن فسيقام الحفل هنا الليلة ؟ وسيدعى الناس إلى العشاء . . أوه إننى مسرورة لذلك .. هل تذكر هذا الخطاب العظيم الذى أعددته للمساهمين والذى صرفت فى إعداده وقتا طويلا ؟ هل سيقرءونه لك اليوم ؟

(هيرين يكح بغضب)

(مرتبكا) إننا لانتحدث عن هذه الأمور يا حبيبتى ، فى الحقيقة . . يحسن أن تذهبى إلى البيت .

تاتيانا

حالا . . بعد دقيقة واحـــدة . . سأخبرك عن كل شىء ثم أذهب بعدها . . سأحدثك عن القصة كلها من أولها . . عندماودعتنى على المحطة كنت

أجلس كما تتذكر ، إلى جانب تلك السيدة البدينة ، وبدأت أقرأ ، إننى كما تعلم لا أحب التحدث فى القطار ، فمكثت على هذه الحالة أقرأ حتى فاتت ثلاث محطات وأنا لم أتفوه بكلمة واحدة لأى إنسان ، ثم هبط الليل وهبطت معه الأحزان ، وانتابتنى أفكار سوداء كان يجلس أمامى شاب فى مقتبل العمر لابأس به ، أسمر الشعر ، وسيم الطلعة ، فدخلنا معا فى حديث ثم دخل علينا ضابط بحرى وطالب (ضحك) أخبرتهم أننى لست متزوجة ... ولا تسل عما كان من غزل ... اخذنا نتحدث حتى منتصف الليل،والشاب الأسمر الشعر يغمرنا بحكاياته المضحكة ، واستمر الضابط البحرى فى الغناء .. وضحكت حتى كادت ضلوعى تتمزق وعندما اكتشف الضابط ، آه من هؤلاء الضابط البحريين،عندما اكتشف بطريق الصدفة ان اسمى تاتيانا ، هل تعرف ماذا غنى ؟ (تغنى فى صوت عميق) أونيجين لن أخفى عنك أنى أحب تاتيانا لدرجة الجنون .

(ضحك)

(هيرير يكح بغضب)

شيبوتسين

ولكن ياتانيوشا Tannysha إننا نعطل كورزما نيقولافيتش اذهبى إلى البيت يا حبيبتى وأكملى لى القصة فيما بعد .

تاتيانا

لاتخف .. لاتخف .. دعه يسدع .. إنها قصة مسلية . وسأنتهى منها فى لحظة .. جاءت سيربوزا تستقبلنى على المحطة ، وكان معها شاب ، مفتش ضرائب فيما أعتقد ، لابأس به أبدا ، لطيف جدا ولقد أحببت عينيه بالذات ، قدمته إلى سيربوزا ، وركبنا معه العربة وكان الطقس بديعا ..

(تسمع أصوات خلف الكواليس ، لا تستطيعين ... لا تستطيعين ... ماذا تريدين ؟ ، ثم تدخل مدام ميرتشتكين (مدام ميرتشتكين Mertchutkin في مدخل الباب) .

(تدفع الكنبة بعيدا) .

ماهذا ؟ لماذا تمسكون بي هكذا ؟ إنى أريد مقابلة الرئيس (تتقدم حتى تقترب من شيبوتشين) إن لى الشرف ياصاحب السعادة . إن اسمى ناستاسيا فيود وفنا ميرتشوتكين زوجة سكرتير إحدى القرى .

شيبوتشين

ماذا أستطيع أن أصنع من أجلك ؟

مدام ميرتشتكين

تعلم ياصاحب السيادة ، أن زوجى سكرتير القرية . ميرتشتكين ، قد مرض من خمسة أشهر ، وبينما هو راقد فى سريره بين يدى الأطباء إذا هو يفصل من خدمته لغير ما سبب ياصاحب السيادة ... لغير ما سبب .. وعندما ذهبت لأقبض مرتبه وجدتهم ، ولا تؤاخذنى يا صاحب السيادة ، وجدتهم قد خصموا منه ٣٤ روبل و ٣٥ كوبك .

ولما سألتهم لماذا هذا الخصم ، قالوا لقد اقترضها من نادى الأرباح الثنائية وأن الموظفين الآخرين قد ضمنوه فى هذا المبلغ ! كيف حدث هذا ؟ كيف يمكن لزوجى أن يستدين هذا المبلغ دون موافقتى ؟ ليست هذه هى الطريقة التى تبت بها الأمور يا صاحب السعادة ؟إننى أمرأة فقيرةأستعين على الحياة بتأجير بعض حجرات بيتى .. إننى امرأة ضعيفة .. لا عائل لى الجميع يسيئون معاملتى ولا أجد كلمة طيبة من احد .

شيبوتشين

(يأخذ الالتماس المكتوب من يدها ويقرأه واقفا)

تاتيانا

(إلى هرين) لا بد أن أقص عليك القصة من بدايتها ، فى الأسبوع الماضى استلمت لجأة رسالة من والدتى ، كتبت إلى تقول إن السيد جراند لفسكى Crandilvusky تقدم لخطبة شقيقتى كاتيا ، شاب ممتاز ومتواضع ولكن بدون عمل أو وظيفة محددة ، وكانت كاتيا تجاريه من سوء حظها وتبدو شديدة الاتصال به ، فماذا تصنع أمى ؟ كتبت إلى أن أحضر فى الحال وأن أستخدم سلطانى فى التأثير على شقيقتى .

هيرين

(بفظاظة) أرجوك . لقد قطعت على تفكيرى ... أخذت تتحدثين عن ماما وعن كاتيا، وأخذت أنا أفقد الأعداد ولا أعرف ماذا أصنع ؟

تاتيانا

أمشغول إلى هذا الحد ؟ إذا تحدثت إليك سيدة فينبغى أن تصغى إليها ؟ لماذا أنت مهموم اليوم ؟ هل وقعت فى حب ؟ (تضحك) .

شيبوتشين

إلى مدام مرتشيكين
اسمحى لى يا مدام مرتشيكين أن أسألك ما هذا ؟ إننى لا أكاد أفهم شيئا عن هذا الموضوع .

تاتيانا

إنك تحب آهاه لقد أحمر وجهه من الخجل .

شيبوتشين

(إلى زوجته تانوشا) اذهبي إلى قلم الحسابات أرجوك دقيقة واحدة يا حبيبتي ولن أغيب عليك .

تاتيانا

حسنا سأذهب . (تخرج) .

شيبوتشين

لا أستطيع أن أفهم شيئا ، الظاهر أنك ضللت طريقك وأخطأت المكان يا سيدتي، فإن التماسك هذا لا صلة لنا به على الإطلاق ، يحسن أن تتقدمى بطلب إلى المكان الذى كان فيه زوجك .

مدام ميرتشتكين

لماذا يا سيدى العزيز ؟ لقد ذهبت إلى خمس أماكن قبل أن أجىء إلى هنا ولم يقبل واحد فى كل هذه الأماكن أن يأخذ منى الالتماس حتى كدت أفقد رأسى وأجن ، ولكن زوج ابنتى بوريس ماتفيتش Boris Matvyitch بارك الله فيه ، قد نصحنى أن أحضر إليك ، قال لى : اذهبى إلى السيد شيبوتشين يا أمى ، إنه صاحب نفوذ ويستطيع أن يصنع كل شىء ساعدنى يا صاحب السيادة .

شيبوتشين

لا نستطيع أن نصنع لك شيئا يا مدام ميرتشتكين ، أرجو أن تفهمى

زوجك كما أرى ، كان يخدم فى القسم الطبى بالجيش ، وهـذه المؤسسة التى نحن فيها الآن مؤسسة تجارية بحتة إننا الآن فى مصرف ، أنا متـأكد أنك تفهمين ما أقول .

مدام ميرتشتـكين

يا صاحب السيادة ، إن معى شهادة طبية تثبت أن زوجى كان مريضا ، هذه هى، تعطف يا صاحب السيادة وألق عليها نظرة .

شيبوتشين

(بقلق) إننى أصدقك . أصدقك تماما ، ولـكنى أكرر أن الموضوع لا شأن لنا به على الإطلاق .

(تسمع ضحكات تاتيانا اليكسفينا خلف الكواليس ثم تسمع ضحـكات رجل بعد ضحكاتها مباشرة) .

شيبوتشين

(ناظرا إلى الباب) إن تاتيـانا تعاكس الـكتبة وتعطلهم هناك (مدام مرتشتـكين) إن ذلك غريب وعجيب حقيقة ، أن زوجك بالتأكيد لابد أن يعلم إلى أى مكان يقدم طلبه هـذا .

مدام ميرتشتـكين

أنه لا يعرف شيئا يا صاحب السعادة ، إنه لا يردد غير جملة واحدة « مش شغلك اطلعى بره » ، وهذا هو كل ما أستطيع أن أظفر به منه .

شيبوتشين

أقول مرة أخرى يا سيدتى إن زوجك كان يعمـل فى القسم الطبى بالجيش وهذا مصرف ، مؤسسة تجارية بحتة .

مدام ميرتشتكين

نعم ... نعم ... نعم .. إننى أفهم ذلك يا سيدى ومن أجل هذا أرجو
يا صاحب السعادة أن تكلمهم أنت أن يدفعوا لى خمسة عشر روبل على الأ
فلا مانع عندى أن يدفعوا إلى جزءا من الحساب .

شيبوتشين

(يتنهد) أف ... أف .

هيرين

يا أندريه اندريفتش إنى بهذه الطريقة لن أنتهى من هذا التقرير .

شيبوتشين

دقيقة واحدة (إلى مدام ميرتشتكين) ليس هناك من وسيلة لإقناعك -
أرجوك أن تفهمى ، إن تقديم طلبك إلينا هنا شىء غريب .. إنه أشبه شىء ب
يقدم طلب طلاقه من زوجته إلى اجزخانة او إلى مجلس تقييم المعادن .
(طرق على الباب) يسمع صوت تاتيانا تقول :
اندريه ... هل أستطيع أن أدخل) .

شتبوتشين

(يصرخ) انتظرى قليلا ... دقيقة واحدة يا حبيبتى(إلىمدام ميرتشتكين
يا سيدتى إنك لم تحصلى على ما تستحقين ...هذا صحيح ولكن ما شأننا نحن
وعلاوة على ذلك يا سيدتى إن اليوم يوم الاحتفال السنوى إننا مشغولو
وينتظر أن يدخل علينا أى إنسان فى أى لحظة ... عن إذنك ...

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السعادة ، كن رحيما بامرأة وحيدة مهملة ... امرأة ضعيفة عاجزة وعليها مسئوليات جسيمة ستقضى على مستقبلى ... إن بينى وبين من يسكنون عندى قضايا فى المحكمة ... وعلى أن أقوم على شئون زوجى، وأن أنهض بأعباء المنزل، هذا فضلا عن أن زوج ابنتى عاطل ولا يجد عملا .

شيبوتشين

يا مدام ميرتشتكين ... لا ... هذا يكفى ... أرجوك ... إننى لا أستطيع أن أتكلم معك بعد ذلك ... إن رأسى يدور إنك تعطلين أعمالنا ، وتضيعين الوقت ... (يتنهد ويقول من جانب المسرح) إن هذه السيدة معتوهة ... إننى واثق أنها معتوهة ثقتى باسمى شيبوتشين (إلى هيرين) اسمع يا كوزما نقولافتش أرجوك أن توضح الأمر للسيدة ميرتشتكين (يشير إليها بيده ثم يخرج من المكتب) .

هيرين

يذهب إلى مدام ميرتشتكين فى (تقطيب وجه حزم) ماذا أستطيع أن أصنع لك ؟

مدام ميرتشتكين

إننى امرأة ضعيفة ... عاجزة ... لا تنظر إلى مظهرى الخارجى فإنه يبدو لك منه أننى قوية .. ولكن إذا فتشتنى من الداخل فلن تجد فى شبرا واحدا سليما ، إننى قلما أستطيع الوقوف على قدمى.. كما أننى فقدت شهيتى لقد تعاطيت فنجال القهوة هذا الصباح وأنا لا أشعر له بأى طعم .

هيرين

إننى أسألك ماذا أستطيع أن أصنع لك؟

مدام ميرتشتكين

أسألهم أن يدفعوا لى خمسة عشر روبلا يا سيدى على أن أحصل على الباقى فى غضون شهر

هيرين

ولكنك قد عرفت الآن فى كلمات واضحة غاية الوضوح أن هذا مصرف (يعنى بنك).

مدام ميرتشتكين

نعم .. نعم .. وإذا كنت ترى من الضرورى أن أقدم شهادة طبية فلا مانع عندى .

هيرين

هل فى رأسك مخ يا سيدتى أم ماذا ؟

مدام ميرتشتكين

يا عزيزى أنا أسألك عن حقى .. لا أطمع فى مال أحد .

هيرين

إننى أسألك ياسيدتى هل فى رأسك مخ ؟ هذا هو السؤال إننى سأحاكم سأعاقب إذا طال كلامى معك .. إننى مشغول (يشير إلى البـــاب) إئذنى بالخروج يا سيدتى ... أرجوك ...

مدام ميرتشتكين

(بدهشة) ولكن النقود . أين النقود ؟ .

هـــيرين

الحقيقة يا سيدتى أن الذى تحملينه فى رأسك ليس مخـــا . إنه هذا ... (يضرب بأصبعه على المنضدة ثم على جبهته) خشب ...

مدام ميرتشتكين

(وقد أهينت) ماذا تقول ؟ لا ... لا ... ان مثل هذه اللهجة تخاطب بها زوجتك ... ماذا تظن ... إن زوجى سكرتير قرية ... افتح عينيك .

هـــيرين

(مثيرا إياها وفى صوت هادىء) اخرجى ...

مدام ميرتشتكين

اسكت ... اسكت ... اسكت . إنك لا ترى من أنا

هـــيرين

(فى صوت منخفض) إذا لم تتركى الحجرة فى هذه اللحظة سأنادى البواب أخرجى ... (يدفعها) .

مدام ميرتشتكين

لن أتحرك خطوة واحدة . إننى لست خائفة منك . فقد مرت على هذه الأشكال من قبل ... أيها العقرب .

هيرين

إننى لا أعتقد أنى قابلت أسوأ من هذه امرأة فى حياتى ... اف ... إننى

أشعر بالدوار (يتنفس بصعوبة) إننى أقول لك مرة أخرى إذا لم تغادرى الحجرة أيتها الحزبون اللعينة ، فإننى سأطحنك ثم أحولك إلى عجينة ... إن لى طبعا شريرا ... فقد تصابين منى بالعرج ... إننى قد ارتكب جريمة .

مدام ميرتشتكين

إن من ينبح كثيرا لا يعض ... إننى لا أخافك فقد شاهدت كثيرين من أمثالك .

هيرين

(فى يأس) إننى لا أقوى على منظر هذه المرأة ... إننى أشعر بالمرض ... لا أستطيع أن أتحمل هذا ، (يذهب إلى المنضدة ويجلس عليها) إنهم أطلقوا حظيرة النساء فى هذا المصرف ، إننى لاأستطيع أن أتم التقرير ... لا أستطيع .

مدام ميرتشتكين

إننى لا أسأل عن أموال الناس وإنما أسأل عن مالى أنا ... عما أستحقه قانونا ياله من رجل لا يخجل ، يجلس فى مكتب عام كهذا وهو يرتدى حذاء مطر ... ياله من أحمق .

(يدخل شيبوتشين وتاتيانا اليكسيفنا) .

تاتيانا

(وهى تتبع زوجها) ذهبت فى المساء إلى حفل فى برزنتسكى Berezhnitsky وكانت كاتيا تلبس ثوبا أزرق خفيفا من الفوال له عنق منخفض وكان يناسبها تماما ، وقد رفعت شعرها إلى أعلى ، لقد صففت لها شعرها بنفسى ، وبعد أن ارتدت ثوبها وصففت شعرها كانت تبدو آية فى الجمال .

شيبوتشين

(وقد بدأ يشعر بصداع نصفى) نعم ... نعم ... آية فى الجمال   إنهم قد يأتون هنا فى أى لحظة .

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السيادة .

شيبوتشين

والآن ماذا ؟ (فى تخاذل ويأس) ماذا أستطيع أن أصنع من أجلك .

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السيادة ... ان هذا الرجل الجالس هناك (مشيرة إلى هيرين) هذا الرجل أشار إلى المنضدة بيده ثم بعد ذلك أشار إلى رأسه . لقد كلفته ان يتولى موضوعى فإذا هو يرغى ويزبد ويقول كل أصناف الأشياء إننى مرأة ضعيفة عاجزة .

شيبوتشين

حسنا ياسيدتى   سأتولى أنا الموضوع بنفسى وسأتخذ الاجراءات اللازمة تفضلى اخرجى الآن ... وأراك فيما بعد آه آلام النقرس تعاودنى .

هيرين

(يذهب على مهل إلى شيبوتشين) يا اندرية اندريفتش...ارسل فى استدعاء البواب ودعه يقذف بها إلى الخارج   انها أبعد ما تكون عن الذوق .

شيبوتشين

(فى فزع) لا ... إنها قد ترسل صراخا مرعبا ، وبالقرب منا فى نفس البناء سكان كثيرون.

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السيادة

هيرين

(فى صوت باك) إن على أن أنهى هذا التقرير .. لن أنتهى منه قبل الوقت المحدد . (يعود ثانية إلى مقعده) لا يمكن أن أتمه .

مدام ميرتشتكين

متى سأقبض النقود يا صاحب السيادة ... إننى أحتاج إليها اليوم .

شيبوتشين

(جانبا باحتقار) يا لها من امرأة سيئة (اليها بلطف) يا سيدتى ، لقد قلت لك إن هذا مصرف ، إنه مؤسسة تجارية خاصة .

مدام ميرتشتكين

اصنع معى معروفا يا صاحب السيادة ، كن والدا لى ، إذا لم تكن الشهادة الطبية كافية ، فإننى أستطيع أن أقدم وثيقة من البوليس .. قل لهم يعطونى النقود ؟

شيبوتشين

(يتنهد بألم) أف .

تاتيانا

(إلى مدام ميرتشتكين) يا أمى لقد قالوا لك إنك تعطلينهم عن العمل ، إن ذلك سخيف منك ... سخيف فى الحقيقة .

مدام ميرتشتكين

يا حسنائى الجميلة ... إننى لا أجد أحدا يقف إلى جانبى ... إن المسألة قد

تتطور معى فلا أستطيع أن أشرب أو أطعم شيئا ... لقد تعاطيت هذا الصباح فنجالا من القهوة ولم أشعر له بأى طعم .

شيبوتشين

(إلى مدام ميرتشتكين وقد نال منه التعب والإعياء) كم من النقود تريدين .

مدام ميرتشتكين

أربعة وعشرين روبلا وستة وثلاثين كوبك Kopeck

سيبوتشين

حسنا (يخرج من جيبه ورقة من فئة الخمسة والعشرون روبلا ويناولها) هذه خمسة وعشرون روبلا خذيها وتفضلى ؟

هيرين يكح بغضب .

مدام ميرتشتكين

أشكر لك فضلك يا صاحب السيادة (تضع النقود فى جيبها).

تاتيانا

تجلس (إلى جوار زوجها) لقد حان الوقت للذهاب إلى المنزل (تنظر فى ساعتها) ولكننى لم أتم قصتى، إن بقية القصة لن تأخذ منى دقيقة واحدة ، وبعدها سأذهب إن شيئا فظيعا حدث ! قلت لك ذهبنا إلى حفل فى البرزينسكى كان كل شىء يدعو إلى البهجة ولكن لم يكن هناك شىء غير عادى ، لقد كان جرندلفسكى Grandilevsky صديق كاتيا موجودا طبعا ، كنت قد تحدثت مع كاتيا عن كل شىء ، وبكيت لها ، واستخدمت كل وسائل التأثير ، وكان جرندلفسكى قد دعا كاتيا إلى الخروج معه فى هذه الليلة منفردين ولكنها رفضت

وعندئذ اعتقدت أن كل شيء قد تم كما تهوى ، وأنني قد حققت لأمى الراحة ، وأننى أنقذت كاتيا وأحسست أننى أستحق بعـــد ذلك أن أستريح ، ترى ماذا حدث بعد هذا ؟ قبل العشاء بلحظات كنت أمشى أنا وكاتيا فى الحـــديقة ... وفجأة ... (باضطراب) وفجأة ... سمعنا طلقاً ناريا . كلا ... لا أستطيع أن أتكلم ... (تخفى وجهها بمنديلها) كلا ... لا أستطيع .

شيبوتشين

(يتنهد) أف .

تاتيانا

(تبكى) جرينـا نحو الصوت ... وهناك ...وهناك كان يرقدجرندليفسكى وفى يده مسدس .

شيبوتشين

لا ... لم أعد أتحمل ... لم أعد أتحمل ... ماذا تريدين بعد كل هذا ؟

مدام ميرتشتـكين

ياصاحب السيادة ألا يمكن أن تجد وظيفة أخرى لزوجى ؟

تاتيانا

(تبكى) لقد صوب مسدسه إلى رأسه ... وهنا سقطت كاتيـا ... مغمى عليها مسكينة كاتيا . كان يرقد هناك خائفا خائفا جدا ثم سألنـا أن نستدعى له الطبيب . وفى الحال جاء الطبيب وأنقذ المسكين .

مدام ميرتشتـكين

يا صاحب السيادة ألا يمكنك أن تجد وظيفة أخرى لزوجى ؟

شيبو تشين

لا ... إن هذا لا يحتمل ... إن هذا فوق الطاقة (يبكى) لم أعد أحتمل (يرفع كلتا يديه إلى هيرين يستنجد به فى يأس) أخرجها .

أخرجها ... أتوسل إليك .

هيرين

(ذاهبا إلى تيانا) أخرجى .

تشيبو شين

ليست هذه ... بل تلك ... إنها امرأة فظيعة ...(يشير إلى مدام مير تشتكين) أعنى هذه .

هيرين

(لم يفهم ويتجه إلى تاتيانا) أخرجى (يدفعها) أخرجى .

تاتيانا

ماذا ؟ ما الذى تحاول أن تصنعه ؟ هل فقدت عقلك ؟

شيبو تشين

إن هذا فظيع ... لقد انتهيت ... أطردها ... أطردها ...

هيرين

(إلى تاتيانا) أخرجى وإلا حطمتك ... ومزقت لحمك تمزيقـــا ... إننى سأرتكب عملا إجراميا .

تاتيانا

(تجرى منه وهو يجرى خلفها) كيف تجرؤ ... إنها المخلوق الوقح (تصرخ) أندريه ... أنقذنى يا أندريه .. (تصرخ صراخا مروعا) .

شيبو تشين

(يجرى وراءهما) أتركها ... أتوسل إليك ... إنقذنى .

هيرين

(يطارد مدام ميرتشتكين) أخرجى ... اقبض عليها .. أضربها ... أقطع عنقهـا

شيبو تشين

أخرجى ... أرجوك ... أتوسل إليك .

مدام ميرتشتـكين

أيها القديسون ... أيها القديسون ... (تصرخ) أيها القديسون .

تاتيانا

(صائحة) انقذنى ... انقذنى ... آه اوه سأسقط من ... الأعيـاء ...
(تقفز على مقعد ثم تسقط على الكنبة وتتأوه تأوه المتشنج) .

هيرين

(يطارد مدام ميرتشتكين) اضربها ... اضربها بشدة ... اقتلها .

مدام ميرتشتكين

اوه ... اوه ... أيها القديسون إننى أشعر بدوار (تسقط مغمى عليها بين ذراعى شيبوتشين) .

(يسمع طرق على الباب وصوت من وراء الكواليس .. هيئة المساهمين)

سيبو تشين

يا للعـار .. ياللفضيحة .. ياللسمعة .

(يدفعها) أخرجها .. (يشمر عن ذراعيه) دعنى .. ليأخذنى الشيطان إذا لم أخرجها بنفسى .. سأتولى الموضوع .

(تدخل هيئة المساهمين مكونة من خمسة أشخاص كلهم فى ملابس السهرة يحمل أحدهم الخطاب ملفوفا بشريط بنفسجى ويحمل آخر الوعاء الفضى ويظهر خلفهم موظفو المكتب ، تاتيانا راقدة على الكنبة ، ومدام ميرتشتكين بين ذراعى شيبوتشين ، وكل منهما تئن أنينا خافتا) .

(أحد المندوبين يقرأ بصوت مرتفع)

عزيزى المحترم اندرية اندريفتش ! إننا بعد أن ألقينا نظرة فاحصة على ماضى مؤسستنا المالية ،وبعد أن أخذنا فكرة عن تطورها التدريجى استطعنا أن نشعر بالسعادة حقاً ! لقد كان موقفنا فى السنين الأولى لإنشاء هذه المؤسسة مختلفا عن الآن ، فقد كان رأس مالنا المحدود ، وعدم توافر الأعمال التجارية الهامة ، وافتقادنا لسياسة محددة كل هذا جعلنا نردد سؤال هملت الشهير « نكون أولا نكون » بل لقد تعالت أصوات الكثيرين فى ذلك الوقت تؤيد فكرة إغلاق المصرف .. ثم توليت أنت إدارة المصرف فكان لسعة اطلاعك ونشاطك ومهارتك فى تسيير الأمور الفضل الأول فى نجاحنا المنقطع النظير فأحرز المصرف هذه السمعة (يكح) هذه السمعة الطيبة العظيمة ؟

مدام ميرتشتكين

(تئن) آه .. اوه ..

تاتيانا

(تئن) إلى بقليل من الماء .. الماء ..

المنـــدوب

(يكمل حديثه) أقول إن السمعة (يكح) سمعة المصـــرف قد ارتفعت بفضلكم إلى قمة المجد بحيث يستطيع مصرفنا اليوم أن ينـــافس أكبر المؤسسات المماثلة له فى البلاد الأخرى .

شيبوتشين

السمعة .. الفضيحة .. العار .

« فى أمسية من أمسيات الصيف سار الصديقان معا وطفقا يتحدثان حديث العقل .

لا تقل لى إن شبابك قد تحطم فقد تسربت إليه السموم سموم الغيرة ... غيرة الحب .

المنـدوب

(يتمم حديثه فى حيرة واضطراب) ثم ألقينا نظرة موضوعية على موقفنـا الراهن يا عزيزى المحترم أندرية اندريفيتش (ينخفض صوته) يبدو أن الوقت غير مناسب .. ربمـا كان من الأوفق أن نعود فى وقت آخـــر .. (تخرج الهيئة فى شبه حيرة).

(ستـار)

محتويات الكتاب

مقدمـة ٧
الأدب المقارن : التعريف به ١٥
فن المسرحية ٤١
أسطورة أوديب عند صوفوكليس ٧٣
تحليل برنارد توكس لشخصية أوديب وتفسيره لمأساته ١١٠
أوديب عند توفيق الحكيم ١٤٢
جورج برناردشو : فلسفة ومسرحه ١٨٣
بيجماليون عند برناردشو وتوفيق الحكيم ٢٠٩
المسرحية الشعرية ٢١٧
مجنون ليلى لشوقى ٢٢٨
ليلى والمجنون فى الأدب الفارسي ٢٥٤
نقد المسرحية ٢٦٩
الحفل السنوي لأنطون تشيكوف ٢٩٥

مراجع البحث

١ ــ الأغانى — أبو الفرج الأصبهانى .

٢ ــ كتب وشخصيات — سيد قطب .

٣ ــ حديث الأربعاء — الدكتور طه حسين .

٤ ــ محاضرات عن مسرحيات شوقى ــ الدكتور محمد مندور ــ معهد الدراسات العربية ١٩٥٥ .

٥ ــ المسرحية الشعرية عند شوقى ــ محمود حامد شوكت .

٦ ــ الغربال — ميخائيل نعيمه .

رقم الإيداع ١٠٦٧١/٩٣
I.S.B.N: 977 - 09 - 0184 - 9

مطابع الشروق

القاهرة ١٦ شارع جواد حسني ـ هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ ـ فاكس : ٣٩٣٤٨١٤
بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٧٦٥ ـ ٨١٧٢١٣